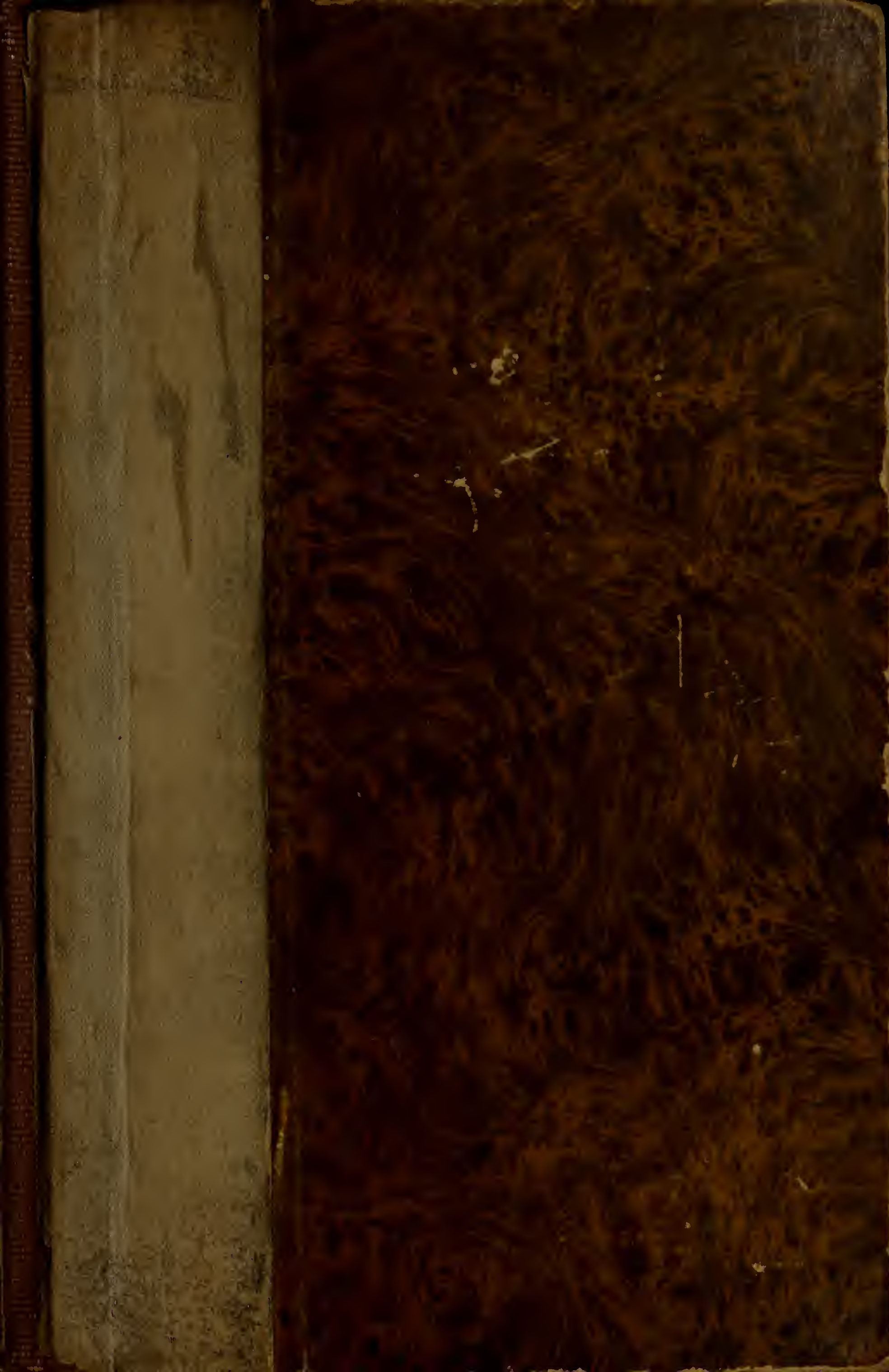


LE DÉPARTEMENT
DES ESTAMPES
A LA
BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

NOTICE HISTORIQUE
SUIVIE
D'UN CATALOGUE DES ESTAMPES
EXPOSÉES DANS LES SALLES DE CE DÉPARTEMENT

PAR
LE V^TE^ HENRI DELABORDE
CONSERVATEUR
SECRÉTAIRE PERPÉTUEL DE L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS



PARIS
E. PLON ET Cie, IMPRIMEURS-ÉDITEURS
RUE GARANCIÈRE, 10
1875

LE DÉPARTEMENT
DES ESTAMPES
A LA
BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

PARIS. TYPOGRAPHIE E. PLON ET Cie, RUE GARANCIÈRE, 8.

LE DÉPARTEMENT
DES ESTAMPES

A LA

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

NOTICE HISTORIQUE

SUIVIE

D'UN CATALOGUE DES ESTAMPES

EXPOSÉES DANS LES SALLES DE CE DÉPARTEMENT

PAR

LE V[TE] HENRI DELABORDE

CONSERVATEUR

SECRÉTAIRE PERPÉTUEL DE L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS



PARIS

E. PLON ET C[ie], IMPRIMEURS-ÉDITEURS

RUE GARANCIÈRE, 10

1875

La reconstruction récente d'une partie des bâtiments occupés à la Bibliothèque nationale par le département des estampes, les modifications que l'achèvement de ces travaux a naturellement amenées dans le classement des collections et dans la distribution comme dans le nombre des objets exposés, d'autres changements encore ont, jusqu'à un certain point, rajeuni l'extérieur de l'institution même, sans pour cela porter atteinte aux lois qui la régissaient depuis l'origine, aux traditions qui en sont l'honneur. En se continuant ainsi dans le présent, sauf à s'y transformer au besoin quelque peu, le passé nous apparaît d'autant plus digne de nos souvenirs, de nos respects, de notre gratitude. Faut-il ajouter que le prix des richesses accumulées dans les galeries du palais Mazarin est devenu pour notre pays plus inestimable encore depuis les dangers auxquels, grâce à Dieu, le tout a échappé au temps du siége et dans les sinistres jours qui ont suivi? Si la vie du département des estampes, comme celle de la Biblio-

thèque tout entière, a été forcément suspendue sous la menace des obus allemands qui pouvaient renouveler à Paris les désastres de Strasbourg, si cette vie, menacée de plus près encore par les incendiaires de mai 1871, sembla un instant condamnée à s'anéantir dans les flammes qui dévoraient, à quelques pas de là, les Tuileries, le Palais-Royal et la Bibliothèque du Louvre, — le souvenir de ces affreux moments est moins cruel peut-être pour ceux qui les ont traversés que la joie n'a été profonde en retrouvant debout les nobles murs qu'on avait crus promis à la ruine. Maintenant que le péril a disparu, maintenant que, pour l'honneur de la France et le bien de tous, ces archives de l'art et du génie humain ont été rendues à l'étude, n'est-il pas opportun de rechercher par quelle série de généreux efforts, par quels actes de libéralité, de zèle scientifique ou de prévoyance, tant de trésors ont pu être rassemblés et nous ont été transmis?

Un résumé de l'histoire du département des estampes semblera d'ailleurs d'autant moins superflu que, sauf quelques notices très-succinctes, aucun travail sur ce sujet n'a été publié encore. Lors donc que certains détails un peu arides, certains rapprochements nécessaires de dates ou de chiffres viendraient à compliquer parfois ou à

ralentir le récit, il y aurait, nous l'espérons, dans les informations générales qu'il comporte, assez de nouveauté pour justifier notre tentative, assez d'utilité au fond, de grandeur même, pour intéresser chez chacun de nous l'esprit de justice et la fierté patriotique au moins autant que la curiosité.

LE DÉPARTEMENT

DES ESTAMPES

A LA

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

I

Les collections du département des estampes, qui se composaient, vers la fin du XVIIe siècle, de 125,000 pièces environ, comprennent aujourd'hui plus de 2 millions 200,000 pièces, conservées dans 14,500 volumes et dans 4,000 portefeuilles. Différent, par la multiplicité même des éléments qui le constituent, des autres grandes collections publiques formées en Europe, le quatrième département de notre Bibliothèque nationale n'est pas seulement un musée de gravure dans lequel se trouvent réunis les plus beaux spécimens de l'art et les témoignages de ses progrès successifs. Bien que les richesses qu'il possède en ce genre puissent suffire pour lui assurer la prééminence sur les cabinets des Pays-Bas et

de l'Angleterre, de l'Allemagne et de la Russie, le nombre et l'abondance des séries relatives à la topographie ou à l'histoire, à l'archéologie ou à l'ethnographie, aux sciences naturelles ou aux enseignements techniques, la variété en un mot des ressources qu'il offre aux travailleurs, achève de lui donner une importance exceptionnelle. Avec son organisation aussi large que méthodique et les accroissements qu'il n'a cessé de recevoir depuis deux siècles, le département des estampes à la Bibliothèque nationale n'a dans aucun des établissements étrangers son analogue, encore moins son équivalent. C'est un assemblage unique de recueils intéressant, à quelque degré que ce soit, l'art, l'érudition ou la curiosité, un incomparable ensemble de documents pour les recherches de toute nature et pour tous les genres d'étude.

A l'origine, il est vrai, la collection des estampes à la Bibliothèque n'avait pas cette destination générale, ce caractère d'utilité universel. Lorsque Colbert, en 1667, s'était décidé à acquérir pour le roi les pièces recueillies par Michel de Marolles, abbé de Villeloin, il avait entendu seulement assurer pour jamais à notre pays la possession des œuvres réputées, au point de vue de la gravure même, les plus belles ou les plus rares, « les plus précieuses singularités de l'art », comme on disait alors. De son côté, l'abbé de Marolles, en offrant de céder ses estampes au roi, ne s'était proposé

rien de plus, — ce sont les termes mêmes qu'il emploie dans la préface de son Catalogue, publié en 1666, — que de prévenir la dispersion des « pièces de plus de six mille maîtres » réunies par lui à grand'peine, et dont l'ensemble, ajoutait-il avec l'autorité d'un expert plutôt qu'avec l'empressement d'un solliciteur, « ne serait pas indigne d'une bibliothèque royale où rien ne se doit négliger (1) ». Une telle collection méritait bien en effet l'illustre abri qu'on réclamait pour elle, et celui qui l'avait formée avait le droit, une fois le marché conclu, d'écrire ces lignes, d'une simplicité, on dirait presque d'une bonhomie un peu fière, où revivent à la fois le souvenir de ses travaux, de ses services, et les preuves de son désintéressement : « Toutes les-

(1) Avant l'époque où l'abbé de Marolles conseillait ainsi l'adjonction d'une collection d'estampes aux livres et aux manuscrits conservés dans la Bibliothèque du roi, un des gardes de cette bibliothèque, le savant Jacques Dupuy, avait déjà reconnu la convenance et l'utilité d'une pareille création. Par une disposition testamentaire en date du 27 avril 1654, il faisait don à l'établissement auquel il avait été attaché, de ses « livres d'antiquités romaines tant en taille-douce que faits à la main, tailles-douces de Rubens et autres, divers portraits aussi en taille-douce, soit reliés, soit en feuilles... », et, deux ans plus tard, après la mort de Dupuy survenue en 1656, les estampes léguées par lui entraient à la Bibliothèque. Vu leur petit nombre toutefois, elles y demeurèrent d'abord à peu près perdues et ne commencèrent à y avoir en quelque sorte leur raison d'être que lorsqu'on put les rapprocher de la collection de Marolles.

quelles pièces furent mises dans la Bibliothèque royale en cette même année (1667), pour lesquelles il plut au roi de donner 28,000 livres, et encore depuis 2,400 livres à deux fois par gratification, parce qu'il est certain que ces livres d'estampes si bien choisies revenaient à bien davantage, comme il est aisé de le juger à tous ceux qui s'y connaissent, vu la qualité des pièces dont les principales sont rares et d'une beauté singulière (1) ».

La collection en échange de laquelle l'abbé de Marolles recevait cette somme totale de 30,400 livres, et qui représente aujourd'hui une valeur vénale de plus d'un million, ne comprenait pas moins « de 123,400 pièces..... en 400 grands volumes, sans parler des petits, au nombre de plus de six vingts ». C'était l'ensemble d'estampes le plus considérable, le cabinet le plus riche qu'un « curieux » eût jusqu'alors possédé, ou plutôt c'était la première fois qu'un homme véritablement éclairé avait, dans notre pays, consacré la plus grande partie de son temps et de son bien à des recherches et à des acquisitions de cette sorte.

---

(1) Pour donner une idée de l'ardeur avec laquelle l'abbé de Marolles poursuivait la conquête des estampes rares, et des sacrifices que, le cas échéant, il n'hésitait pas à s'imposer, il suffira de dire qu'après avoir vainement cherché jusqu'en 1660 une épreuve de la petite pièce dite l'*Espiègle,* gravée par Lucas de Leyde, il paya 16 louis d'or celle qu'il réussit enfin à rencontrer.

Auparavant, tout s'était borné à quelques tentatives au hasard de l'occasion et du moment, à quelques essais de collection inspirés par le caprice ou, tout au plus, par une prédilection spéciale pour les œuvres de tel ou tel maître. Un aumônier de la reine Marie de Médicis, Claude Maugis, un médecin de Henri IV et de Louis XIII, Charles Delorme, quelques autres encore s'étaient bien occupés de recueillir des estampes, et celles qu'ils avaient rassemblées, en passant plus tard dans le cabinet de Marolles, ne laissèrent pas d'en accroître sensiblement les richesses : mais, de même que Claude Maugis professait, à peu près à l'exclusion du reste, le culte d'Albert Durer, dont il possédait les gravures en double et souvent en triple exemplaire, Charles Delorme avait principalement la passion des ouvrages gravés par son contemporain Callot, et tenait, à ce qu'il semble, en assez médiocre estime les estampes des autres maîtres accumulées pêle-mêle dans ses portefeuilles.

Les doctrines de l'abbé de Marolles étaient plus impartiales, ses goûts moins étroitement limités. Tout en profitant des efforts accomplis par ses deux prédécesseurs, tout en conservant à son tour les recueils que chacun d'eux avait formés en raison de ses aptitudes ou de ses inclinations particulières, il n'entendait pas se réduire à la possession, encore moins à l'étude exclusive de certaines œuvres une fois recommandées par la

célébrité d'une école ou d'un homme. Pour parler le langage du temps, les estampes « des plus grands maîtres de l'antiquité », quels qu'ils fussent, les pièces gravées par les orfévres italiens du xve siècle, comme les œuvres des artistes appartenant à l'école de Fontainebleau, les gravures anonymes des vieux maîtres allemands, aussi bien que les eaux-fortes hollandaises, en un mot tout ce qui pouvait, sous une forme quelconque, caractériser les progrès de l'art ou en résumer l'histoire, était recherché, reconnu, conquis par l'abbé de Marolles avec un zèle et une sagacité dont ses devanciers ne lui avaient laissé que des exemples très-incomplets. Le moment était proche, il est vrai, où ce qui avait été chez lui le résultat d'un goût sérieux, le travail d'un esprit scientifique, allait devenir chez d'autres affaire de mode ou pure manie. Encore quelques années, et bon nombre de ces faux amateurs si justement raillés par La Bruyère, en viendront à préférer aux estampes les plus belles les estampes qui n'auront « presque pas été tirées », telle pièce unique peut-être, mais qui n'étant « ni noire, ni nette, ni dessinée », aurait paru « moins propre à être gardée dans un cabinet qu'à tapisser, un jour de fête, le Petit-Pont ou la rue Neuve ». D'autres, préoccupés avant tout du volume de leur collection, amasseront confusément toute sorte de gravures, bonnes ou mauvaises; d'autres, au contraire, ne consentiront à s'approprier que celles dont la

dimension ne dépassera pas une limite fixe, et l'on a cité quelquefois un étrange ami de l'art qui, ne voulant admettre dans ses portefeuilles que des pièces de forme ronde et d'une certaine circonférence, taillait impitoyablement sur ce patron tout ce qui tombait sous sa main.

A l'époque où l'abbé de Marolles achevait la tâche qu'il avait entreprise, personne ne s'était avisé encore de donner carrière à ces prétentions plus ou moins niaises, à cet esprit de curiosité stérile. Le goût de la gravure, si puissamment développé par le talent des maîtres contemporains et par les mesures administratives prises depuis l'édit de Saint-Jean de Luz (21 juin 1660) pour favoriser l'essor de l'art, ce goût, presque général parmi ceux qu'on appelait alors les honnêtes gens, avait reçu de l'abbé de Marolles une direction sûre, un solide aliment. Aussi, lorsque les estampes qui avaient appartenu au judicieux amateur devinrent, grâce à Colbert et à Louis XIV, la propriété de tous, ce fut, même dans le gros du public, à qui profiterait avec le plus d'empressement de ces trésors et se pénétrerait le mieux de ces exemples.

Restait toutefois une classification à établir, un parti définitif à prendre pour mettre les 123,400 pièces cédées par l'abbé de Marolles en état d'être livrées à l'étude, sans équivoque sur leur origine et sur leur âge, comme sans péril pour leur conservation. Il y a tout lieu de croire

que ce soin fut confié au vendeur lui-même, puisque les comptes des bâtiments sous le ministère de Colbert mentionnent, pour les années 1668 et 1669, deux gratifications, chacune de 1,200 livres, accordées « au sieur abbé de Marolles, en considération du travail qu'il fait dans la Bibliothèque du roi ». De son côté, l'abbé de Marolles reconnaît, dans les termes rapportés plus haut, avoir reçu une somme de 2,400 livres, payée « à deux fois, par gratification » et en sus du prix de la vente. Quel pouvait être le motif de cette gratification, sinon celui que nous trouvons consigné dans les comptes des bâtiments, et, d'autre part, en quoi pouvait consister ce « travail fait à la Bibliothèque du roi », sinon en opérations préalables de répartition et de classement ?

Quoi qu'il en soit, et par quelques mains que les choses aient été faites, tout se trouvait achevé au bout de deux années. Les recueils provenant du cabinet de Marolles, magnifiquement reliés en une suite de volumes in-folio, aux armes et au chiffre du roi, prenaient place sur les rayons de la Bibliothèque à côté des livres imprimés, en attendant le jour où d'autres collections étant venues grossir ce noyau du futur département des estampes, on serait obligé d'attribuer à la collection primitive et à ses annexes un emplacement plus vaste et un régime administratif séparé.

La plupart des volumes de la collection de

Marolles subsistent encore à la Bibliothèque tels qu'ils avaient été originairement constitués. Si quelques-uns ont dû être en partie dépouillés de leur contenu, parfois même absolument réformés, — soit lorsqu'il s'agissait de compléter ailleurs l'œuvre d'un maître, soit lorsque des rapprochements plus ou moins hasardés couraient le risque d'entretenir la confusion ou l'erreur, — combien d'autres dont les dehors comme les feuillets intérieurs ont gardé, depuis deux siècles, la même physionomie! Chacun connaît ces volumes vénérables, consacrés à la fois par le talent des maîtres dont ils nous transmettent les enseignements et par les études successives de plusieurs générations d'artistes ou d'érudits. Quel peintre, quel graveur, quel historien de l'art ne les a consultés cent fois? Quel visiteur même, entré accidentellement à la Bibliothèque, ne s'est pris à les contempler avec un respect instinctif, et n'a deviné, ne fût-ce qu'en jetant les yeux sur le maroquin usé qui les recouvre, le crédit dont ils n'ont cessé de jouir et les longs services qu'ils ont rendus? Il serait donc superflu d'insister. La valeur et l'utilité des recueils formés par l'abbé de Marolles ressortent de leurs éléments mêmes aussi bien que des souvenirs attachés à ce nom. Qu'il nous suffise d'avoir indiqué quelque chose des faits relatifs à l'installation de cette collection célèbre dans la Bibliothèque du roi, et de rappeler qu'après avoir été l'origine et le fondement de notre grand dépôt national,

elle en est restée jusqu'à ce jour une des gloires principales, un des trésors que nous avons le droit d'opposer avec le plus d'orgueil aux richesses du même genre conservées dans les bibliothèques ou dans les musées étrangers (1).

Le cabinet des estampes une fois fondé, Colbert n'était point homme à le perdre de vue et à négliger les occasions d'en favoriser l'accroissement. Lui qui ne dédaignait pas, pour tout ce qui intéressait la Bibliothèque du roi, de descendre aux détails matériels les plus humbles, aux prescriptions les plus minutieuses, lui qui écrivait à un voyageur dans le Levant, M. de Monceaux, pour le charger de « faire recherche de beaux maroquins dont les peaux, vertes ou incarnates, soient grandes, en sorte qu'on puisse prendre commodément dans chacune la reliure de deux grands livres in-folio », — comment se serait-il jugé

---

(1) L'inventaire des pièces acquises de l'abbé de Marolles, inventaire dressé au moment de la remise de ces pièces et conservé aujourd'hui au département des estampes, remplit quatre gros volumes in-folio. Il n'est pas besoin d'ailleurs de recourir à ce document pour apprécier l'importance des œuvres de l'art recueillies par l'abbé de Marolles et cédées par lui au roi. Une estampille apposée sur chacune d'elles et formée des lettres *Mar.* constate l'origine de ces précieuses pièces, parmi lesquelles on n'en compterait pas moins de 300 appartenant aux écoles italiennes du XV[e] siècle et de 500 gravées en Allemagne à la même époque, sans parler de celles, — et ce sont pourtant les plus nombreuses, — que recommandent les noms des maîtres du XVI[e] siècle, Albert Durer, Marc-Antoine, Lucas de Leyde, etc.

quitte envers le roi, envers le pays et envers lui-même par l'acquisition accidentelle pour ainsi dire d'une collection privée? Comment n'aurait-il pas puisé dans ce premier succès un encouragement à poursuivre sur le terrain de l'art les conquêtes qu'il travaillait sans relâche à étendre dans le domaine littéraire ou scientifique?

Les choses néanmoins étaient de ce côté plus difficiles et les occasions plus rares que lorsqu'il s'agissait de doter la Bibliothèque d'un supplément de livres ou de manuscrits. Bien peu d'estampes anciennes se trouvaient en France, où le commerce jusqu'alors n'avait eu nul intérêt à les introduire, et, d'une autre part, l'insuffisance en général de l'érudition iconographique ne permettait guère de tenter à l'étranger des recherches utiles. Il fallait donc, en attendant que la lumière achevât de se faire et la tradition de se définir, demander à la gravure contemporaine des œuvres dignes de figurer à côté de celles qui représentaient le passé dans la collection de Marolles. C'est ce à quoi Colbert s'employa avec cette hauteur et cette netteté de jugement qui caractérisent tous ses actes. Par ses soins, un des plus beaux monuments de l'art français au XVII[e] siècle fut entrepris et en quelques années mené à fin. Le recueil célèbre qui, sous le titre de *Cabinet du roi*, contient tant de planches curieuses ou admirables, depuis les *Carrousels* et les *Fêtes de Versailles* jusqu'à la *Sainte Famille* de Raphaël gravée par

Edelinck, jusqu'aux *Batailles d'Alexandre* gravées par Gérard Audran d'après Lebrun, — cet ensemble de près de 1,000 estampes dues au burin des plus habiles maîtres devint, grâce à la sollicitude du grand ministre, un élément de progrès pour le goût public en France comme pour la bonne renommée de notre école, et, pour la Bibliothèque elle-même, un nouveau moyen d'attirer les amis ou les curieux de l'art (1).

En donnant l'ordre, au nom du roi, de déposer dans une des salles de la Bibliothèque les cuivres gravés pour le recueil dont nous parlons et d'y faire tirer les épreuves destinées à être offertes en cadeau ou mises en vente, Colbert ajoutait à l'importance archéologique du musée de gravure qu'il avait fondé l'utilité tout actuelle, toute pratique,

---

(1) Le *Cabinet du roi*, tel qu'on le connaît aujourd'hui, comprend 956 pièces réunies en 23 volumes de même dimension. A l'origine, cette unité de format n'existait pas, la grandeur des estampes, publiées au fur et à mesure de l'exécution, variant de l'in-folio et même de la *carta maxima* à l'in-8°. Plusieurs années seulement après l'achèvement des dernières planches, il fut décidé qu'à l'avenir toutes les épreuves seraient tirées sur des feuilles d'une même grandeur, de manière à pouvoir être reliées dans des volumes uniformes. Voir, quant à ce qui concerne les phases successives et, pour ainsi dire, la fabrication chronologique du *Cabinet du roi*, un travail inséré par M. G. Duplessis dans *le Bibliophile français* (1869) : travail destiné à former un chapitre de l'ouvrage dans lequel l'auteur se propose de recueillir tous les documents authentiques relatifs à l'histoire du département des estampes.

d'un établissement analogue à ce que devait être plus tard la chalcographie du Louvre. Et comme il s'agissait avant tout de mettre à la portée du plus grand nombre ces chefs-d'œuvre de la gravure française, l'avertissement suivant était joint au catalogue imprimé qui indiquait les titres et les sujets :

« On a employé les plus excellents ouvriers pour graver ces planches, et il ne se peut que ce travail n'ait beaucoup coûté. Cependant le prix qu'on y a mis est si médiocre (1), qu'on voit bien que c'est un effet de la libéralité du roi, qui en veut faire présent au public, et qui est bien aise que l'avantage qu'en retireront ses sujets soit communiqué aux étrangers..... »

A partir de 1670 jusqu'à l'année 1683, c'est-à-dire jusqu'à l'époque où les graveurs du *Cabinet du roi* eurent achevé leur tâche, la Bibliothèque reçut donc successivement toutes les planches qui avaient servi ou qui devaient servir à la publication de ce grand ouvrage. Un des fonctionnaires de l'établissement que recommandaient ses connaissances spéciales, Nicolas Clément, fut chargé

---

(1) Ce prix était bien médiocre en effet, puisqu'il ne s'élevait pas au-dessus de 27 livres pour « les cinq grandes pièces de l'*Histoire d'Alexandre*, gravées d'après les tableaux de M. Lebrun », de 7 sols « pour chacune des estampes séparées d'après les tableaux du roi », c'est-à-dire pour la *Sainte Famille* d'Edelinck entre autres, ou pour l'*Énée* de Gérard Audran.

de tous les détails relatifs au dépôt des planches, au tirage des épreuves, à la reliure des exemplaires, comme de la surveillance à exercer sur les travaux en cours d'exécution. On lui confia en un mot le double soin de « solliciter les graveurs d'estampes pour le roi », et, les planches une fois terminées, de les « retirer et conserver », — sauf à s'en remettre, pour la publication proprement dite, à l'imprimeur du roi Goyton, dont les comptes des bâtiments constatent d'année en année « les bons services » et « l'application qu'il donne aux impressions », au graveur en lettres Richer, chargé « de l'écriture sur les planches », et à deux relieurs dont les comptes nous ont aussi conservé les noms, « les sieurs Latour et Merias ».

Aux 956 planches du *Cabinet du roi* déposées à la Bibliothèque vers la fin du XVIIe siècle vinrent s'ajouter, dans le cours du siècle suivant, plus de 1,500 autres cuivres gravés par les meilleurs artistes du temps. Le tout continua de faire partie du cabinet des estampes jusqu'en 1812, époque à laquelle l'administration des musées impériaux en réclama et en obtint la cession. Ainsi, au bout de sept cent quarante-deux ans, en vertu d'une réforme dont on pourrait contester les avantages, le régime installé par Colbert se trouva profondément modifié, et le cabinet des planches gravées et estampes, en ne gardant plus que la moitié de son titre, perdit aussi une partie des priviléges et de l'influence qu'on avait origi-

nairement entendu lui attribuer; mais revenons au temps où, loin d'être atteinte dans aucun de ses principes essentiels, la nouvelle institution voit au contraire son autorité s'étendre et les conditions de son organisation s'affermir.

II

L'acquisition du cabinet de Marolles et le dépôt à la Bibliothèque des planches gravées aux frais du roi avaient presque simultanément fourni les premiers éléments de notre collection nationale. Quelques années plus tard, une troisième source de richesses s'ajoutait pour elle à ce double bienfait, et venait jusqu'à un certain point donner force de loi à ce qui n'avait émané d'abord que de l'initiative d'un ministre et de la munificence royale. Aux termes d'un arrêt du Conseil, en date du 31 janvier 1689, « tous les auteurs, libraires, imprimeurs et graveurs ayant obtenu des priviléges du roi » étaient tenus de déposer à la Bibliothèque « les exemplaires de leurs livres et estampes », sous peine de confiscation, et par surcroît, de 1,500 livres d'amende. En outre, pour rendre la mesure plus immédiatement féconde, on prenait le parti de l'appliquer non-seulement aux graveurs à venir ou à ceux qui auraient publié leurs œuvres peu de temps avant la signification de l'arrêt, mais à quiconque s'était pourvu d'un privilége « depuis 1652 », c'est-à-dire dans le cours des trente-sept dernières années. Or, avec les développements que l'art de la gravure

avait pris en France durant cette période, avec le nombre des estampes qui avaient successivement paru pour satisfaire aux commandes des congrégations religieuses, des personnages de la cour ou des familles parlementaires, il y avait lieu d'espérer que la décision du Conseil procurerait un appoint considérable à la somme des richesses devenues, depuis 1667, le lot de la Bibliothèque. C'est ce qui arriva en effet. Tout ce que les maîtres graveurs français du XVIII[e] siècle avaient déjà produit vint, au grand profit de la collection royale, prendre place à côté des œuvres de l'art ancien. Ainsi se constitua, en regard de celles-ci, une série à part, un *fonds* qu'allaient d'ailleurs bientôt augmenter plusieurs milliers de portraits légués à la Bibliothèque par un homme qui y avait honnêtement et utilement passé sa vie, par ce même Nicolas Clément dont on a vu déjà figurer le nom.

Nous disions tout à l'heure que Clément avait dû à ses connaissances en matière de gravure le choix que l'on fit de lui comme garde des planches du *Cabinet du roi* et comme directeur de cette grande publication. Il ne suit pas de là toutefois qu'il fût complétement en mesure d'apporter dans ses nouvelles fonctions l'expérience personnelle d'un artiste, ou même les principes arrêtés, la doctrine d'un amateur fortement convaincu. Si le zèle avec lequel il accomplit sa tâche ne laisse pas d'être honorable pour sa mémoire, les

souvenirs qu'éveille aujourd'hui son nom ont pour cause principale un autre genre de mérite et d'autres services. Attaché depuis sa jeunesse à la section des manuscrits, Clément était avant tout un érudit, un homme voué par état aux travaux sévères de la critique historique; mais, dans les moments de loisir que lui laissaient ses occupations professionnelles, il demandait aux œuvres de la gravure un délassement d'autant mieux approprié à son caractère et à ses goûts que cet « amusement », comme il disait, lui offrait encore une occasion d'étude, et d'une étude à laquelle l'art avait au fond moins de part que la science même.

Dans les estampes dont Clément avait rempli ses portefeuilles, les preuves de talent en effet n'étaient pas celles qu'il avait le plus à cœur de relever; la perfection de l'exécution matérielle ne le séduisait pas si bien qu'il consentît à lui donner la prééminence sur le reste. Qu'un portrait fût de la main d'un maître ou qu'il eût été gravé par un médiocre ouvrier, l'essentiel à ses yeux consistait dans l'authenticité de l'image, sinon même dans le nom du personnage représenté. De là, au point de vue de la chronologie ou de l'histoire, l'intérêt et l'utilité de la vaste collection qu'il avait faite, mais de là aussi des inégalités ou des contrastes qu'un écrivain contemporain, Desallier d'Argenville, condamnait avec raison en parlant des recueils de même sorte

que d'autres curieux pourraient à l'avenir être tentés de former. « Il faudrait, disait-il, éviter dans ces recueils de faire ce que faisaient MM. de Gaignières, Clément et Lottier, qui, plutôt en historiens qu'en vrais connaisseurs, mettaient parmi de belles estampes les morceaux les plus communs, jusqu'aux almanachs. On voyait dans leurs recueils de portraits ceux de Larmessin et de Montcornet mêlés avec les portraits de Nanteuil et d'Edelinck. Ils ne se donnaient pas même la peine de s'informer si la personne qu'avait gravée Larmessin ou Montcornet n'était pas gravée par une meilleure main; il suffisait qu'ils l'eussent dans leurs recueils sans s'embarrasser du choix. C'est ce que je leur ai souvent reproché (1). »

Clément méritait le reproche, il est vrai, mais n'aurait-il pas mérité aussi qu'on lui tînt au moins quelque compte de ses longs efforts pour rassembler toutes ces estampes bonnes ou mauvaises, et de la libéralité avec laquelle il voulut que la Bibliothèque en prît possession après lui? Parmi les 18,000 portraits qu'il laissa, combien d'ailleurs n'en pourrait-on pas citer que recommandent la beauté du travail, la rareté de la pièce même ou la condition particulière de l'épreuve? Enfin, n'eût-elle eu d'autre résultat, n'eût-elle rendu d'autre service que celui d'ouvrir à la

---

(1) *Mercure de France*, juin 1727.

Bibliothèque cette série toute spéciale de documents qui devait jusqu'à nos jours se continuer et s'enrichir sans interruption, la donation Clément garderait encore des droits à la reconnaissance de tous et la valeur d'un utile exemple.

La collection de portraits léguée par Clément à la Bibliothèque fut installée dans cet établissement en 1712. C'était, nous le répétons, la première fois que des pièces de ce genre venaient, à titre de renseignements historiques, y figurer à côté des spécimens de l'art proprement dit; mais avant que cet ensemble d'estampes réunies dans un dessein tout scientifique appartînt à la Bibliothèque, la propriété avait été assurée à celle-ci d'une collection plus précieuse encore au point de vue de l'histoire, et plus importante par le nombre comme par la variété des documents recueillis. Au commencement de l'année qui précéda celle où mourut Clément, par un acte authentique en date du 19 février 1711, un autre curieux faisait « don entre-vifs et irrévocable au roi... de tous les manuscrits au nombre de plus de deux mille..., de tous les livres, tableaux, estampes, curiosités et autres choses généralement quelconques composant à présent tous ses cabinets et galeries..., pour tout ce que dessus donné appartenir à Sa Majesté dès à présent et être mis dans sa bibliothèque, sitôt le décès du donateur... »

Celui qui prenait ainsi ses précautions pour que le fruit de ses longues recherches fût acquis

irrévocablement à son pays, et qui, suivant les termes de l'acte de donation, « aurait été fâché que ses estampes et autres curiosités fussent dispersées après lui », cet homme, au moins en ceci bien inspiré, était ce même Gaignières dont le nom, comme celui de Clément, personnifiait aux yeux de d'Argenville la manie de la collection plutôt qu'un zèle véritable et un goût raisonné pour les belles choses. Un pareil maniaque pourtant ne laissait pas de servir dans le présent et dans l'avenir des intérêts fort sérieux. Que ses prétendus complices et lui aient agi, comme dit d'Argenville, moins « en connaisseurs qu'en historiens », soit : toujours est-il qu'on ne saurait attacher un médiocre prix aux informations qu'ils nous ont transmises, et que, sans les soins pris par Gaignières en particulier, aucun souvenir matériel ne subsisterait aujourd'hui d'une multitude de monuments aussi importants pour l'histoire de notre art national que pour l'histoire même de notre pays (1).

---

(1) L'abbé de Marolles, qui avait connu Gaignières jeune, cite son nom dans ses *Mémoires* parmi ceux des « amateurs qui lui ont donné de leurs livres ou qui l'ont honoré extraordinairement de leur civilité ». Il ne semble pas d'ailleurs qu'à ses yeux le titre principal de ce « gentilhomme, dont l'esprit, les grâces et la beauté égalaient la naissance illustre », consistât dans le vaste travail d'érudition auquel il avait voué sa vie. Ce dont il loue surtout Gaignières, c'est d'avoir « pris la peine de chercher sur son

Roger de Gaignières, instituteur des Enfants de France (1), gouverneur des ville et principauté de Joinville, écuyer du duc de Guise et, en dernier lieu, de mademoiselle de Guise, n'avait point, malgré le produit de ces diverses fonctions, une fortune suffisante pour subvenir, sans compter, aux dépenses que lui imposaient ses goûts et ses studieuses entreprises. Ce n'était au contraire qu'à force de méthode, d'économie, de privations même dans l'ordre des jouissances ordinaires de la vie, qu'il avait pu donner carrière à ses ambitions d'érudit et, comme il l'écrivait en 1703, mener à fin ses « recherches pour ce qui se trouve de plus curieux dans le royaume, pendant plus de quinze années qu'il avait voyagé dans les provinces, avec des dessinateurs et des écrivains ».

---

nom quelques anagrammes comme celui-ci, ajoutant un R à Michel de Marolles : *l'or de mille charmes* ». En fait de littérature, on le voit, l'abbé de Marolles se contentait de peu.

(1) Le duc de Bourgogne, un des élèves de Gaignières, garda jusqu'à la fin de sa vie pour son ancien instituteur, les sentiments qui s'étaient naïvement traduits, pendant les années de l'enfance, par le don de nombreux essais de dessin à la plume, conservés aujourd'hui à la Bibliothèque nationale. Il ne dédaignait pas d'aller visiter Gaignières, soit à l'hôtel de Guise que celui-ci habita jusqu'en 1701, soit dans cette maison de la rue de Sèvres dont le digne homme avait, au dire des contemporains, « empli les chambres de merveilles ». On trouve dans le *Mercure galant* d'avril 1702 la relation très-circonstanciée d'une de ces visites, « laquelle, bien qu'elle eût duré plus de trois heures, ne permît pas au prince de tout voir ».

Un contrat passé entre Gaignières et un de ces dessinateurs qu'il employait nous apprend à quel chiffre modique était fixée la rémunération de chaque genre de travail. Voici quelques-uns des prix acceptés d'avance par l'humble artiste qui s'engageait à livrer à Gaignières « des ouvrages bien proprement et dûment faits (1) » :

« Les armes croquées à l'encre, 1 liard la pièce.

» Toutes les armes dessinées et enluminées, et un carré à double trait, au-dessous, pour écrire, 1 sol la pièce.

» Toutes les tombes et épitaphes..., y compris les tombeaux coloriés, 5 sols la pièce.

» Les grandes modes en miniature sur vélin, avec de bonnes couleurs, or et argent fins, le vélin compris, 39 sols.

» Les pièces historiques en miniature, de même le vélin compris, 50 sols, etc. »

En outre, le sieur Boudan, — tel est le nom du dessinateur signataire de l'acte, — devait être exonéré de tous frais de logement par Gaignières, qui s'obligeait envers lui dans les termes suivants : « Je promets au sieur Boudan de le loger dans ma maison tant et si longtemps qu'il travaillera pour moi, sans lui rien demander..., et prétends, s'il mésarrive de moi, c'est-à-dire après ma mort,

(1) Bibliothèque nationale, département des manuscrits, *Mélanges de Clairambault*, n° 436.

qu'il lui soit payé la somme de 300 livres pour reconnaissance de ses peines. »

On le voit, la disproportion était grande entre l'exiguïté des moyens dont on disposait de part et d'autre et l'ampleur des projets qu'il s'agissait de réaliser : projets bien vastes en effet, car ils n'allaient pas à moins qu'à la constitution d'un inventaire complet, — soit en recueillant les monuments originaux eux-mêmes, soit en se les appropriant par des copies, — de toutes les œuvres d'art relatives à l'histoire « de la monarchie française », ou, comme on dirait aujourd'hui, à l'histoire de la civilisation et des mœurs de la France. Images de faits militaires ou politiques, de personnages appartenant aux diverses classes, d'édifices successivement construits sur notre sol, de cérémonies religieuses ou de fêtes, d'objets mobiliers ou de costumes, — tout ce que les produits du pinceau, du crayon, du burin pouvaient fournir de renseignements authentiques en matière d'archéologie nationale, tout cela, dans la collection de Gaignières, avait sa raison d'être et sa place, sans compter les vieux manuscrits et les livres qui pourtant n'y figuraient pas en moins grand nombre que les tableaux, les estampes ou les dessins.

Jamais en France un simple particulier ne s'était acquitté d'une pareille tâche et ne s'était même avisé de l'entreprendre; jamais avant Gaignières on n'avait songé à exécuter un plan aussi

large avec des ressources personnelles aussi restreintes et dans un délai aussi court. Il fallait tout le courage que donne la foi ou, si l'on veut, le fanatisme scientifique pour oser concevoir la pensée de réunir tant de documents en quelques années, avec l'aide seulement de deux ou trois hommes dépourvus d'expérience ou d'instruction préalable (1), et sans dépasser, pour des acquisitions si multipliées, les limites relativement étroites d'un revenu annuel invariable (2).

Gaignières eut à la fois cette audace dans la volonté et cette modération dans la pratique. Plusieurs milliers de tableaux, de miniatures et de manuscrits originaux, une innombrable quantité de dessins faits sur ses indications d'après les tombeaux, les tapisseries, les vitraux conservés

---

(1) Celui à qui revenait le soin de relever les inscriptions tumulaires ou autres, de copier tout au long les manuscrits ou d'en extraire les passages les plus significatifs, était le propre valet de chambre de Gaignières, un nommé Rémy, qui recevait de son maître, pour cette besogne, 200 livres par an.

(2) Le plus clair de ce revenu consistait, à ce qu'il semble, dans les pensions allouées à Gaignières en mémoire des offices dont il avait été revêtu. Nous ignorons le chiffre de celle que lui procurait son double titre d'ancien gouverneur de Joinville et d'instituteur des enfants de France. Ce que nous savons seulement, c'est que par une de ses dispositions testamentaires, mademoiselle de Guise avait légué à son ancien écuyer une pension viagère de 1,200 livres, « outre et par-dessus ses carrosses et un attelage ».

dans les églises ou dans les abbayes, dans les palais ou dans les châteaux, en un mot tous les éléments d'un véritable musée historique depuis les premiers siècles du moyen âge, — voilà ce qu'il sut recueillir et classer avec un zèle et une patience dont ceux-là mêmes qui en profitent aujourd'hui ont le tort parfois de paraître se souvenir un peu moins que de certaines négligences ou de certaines inexactitudes matérielles fort excusables après tout. On a beau jeu peut-être pour critiquer l'imperfection des moyens de reproduction employés par Gaignières et le chétif talent des copistes à ses gages; mais assurément on a mauvaise grâce à constater ainsi les erreurs commises de préférence aux services rendus, comme tels d'entre nous, en prenant trop bruyamment Valari en faute sur quelques points de détail, courent le risque d'être accusés d'ingratitude envers l'écrivain à qui ils doivent presque uniquement ce qu'ils savent de l'histoire générale de l'art italien. Un homme qui, certes, en matière d'érudition, avait plus que personne le droit de se montrer difficile, le docte Montfaucon appréciait tout autrement la valeur des enseignements fournis par Gaignières et n'hésitait pas à reconnaître le profit que lui-même en avait tiré. « Le devoir et la reconnaissance, dit-il dans la préface de son grand ouvrage sur les *Monuments de la monarchie française,* m'obligent de faire mention de ceux qui m'ont prêté les secours nécessaires

pour cet ouvrage. Le public sera peut-être bien aise de savoir à qui il en est redevable. Les recueils de M. de Gaignières sont les premiers en date. Sans cette avance, je n'aurais jamais pu faire une telle entreprise. Il m'a frayé le chemin en ramassant et faisant dessiner tout ce qu'il a pu trouver de monuments dans Paris, autour de Paris et dans les provinces..... Je lui ai souvent donné des recommandations pour nos abbayes où il allait faire ses recherches... Je ne savais pas alors qu'en lui faisant plaisir j'agissais pour moi... » Un témoignage venu de si haut ferait au besoin justice des menues attaques essayées de notre temps. Il protége la mémoire et l'œuvre de Gaignières plus sûrement que les dédains affectés du moderne puritanisme archéologique n'arriveraient à les compromettre, et le mieux pour chacun de nous est de s'en tenir sur ce point au sentiment de naïve gratitude que, depuis le temps où travaillait Montfaucon jusqu'au nôtre, plusieurs générations d'érudits ou d'artistes ont successivement éprouvé.

Gaignières mourut le 27 mars 1715, c'est-à-dire lorsque quatre années seulement s'étaient écoulées depuis l'époque où il avait fait don de sa collection au roi. Ses derniers jours durent être tristes, s'il eut connaissance des mesures de défiance prises contre lui et de la surveillance injurieuse, de la police cruelle exercée jusque autour de son lit de mort par ceux-là mêmes qu'il avait choisis

pour être les ministres de ses libéralités. En tout cas, quiconque a jeté les yeux sur la correspondance échangée alors entre le marquis de Torcy et Clairambault, généalogiste des ordres du roi, chargé, au moment de la donation, de dresser l'inventaire des pièces appartenant à Gaignières, quiconque s'est mis ainsi au courant des faits auxquels cette donation a servi de motif ou de prétexte, ne saurait garder qu'un fâcheux souvenir des désirs au moins impatients et des soupçons dont on ne craignit pas d'environner la personne même du donateur.

On a vu que, par une des clauses de l'acte passé en 1711, Gaignières s'était réservé la jouissance, sa vie durant, de tous les objets d'art et de tous les recueils dont il instituait le roi propriétaire. En outre, il avait été convenu qu'à titre non de salaire, mais de simple indemnité, il recevrait une pension viagère de 4,000 livres, plus 4,000 autres livres une fois payées, qu'enfin, « incontinent après son décès, la somme de 20,000 livres » serait répartie entre « ceux en faveur desquels ledit sieur de Gaignières en aurait disposé ». Or, de ces diverses stipulations, celles qui avaient trait à un dédommagement pécuniaire furent seules respectées. Quant au reste, on se crut à peu près délié des obligations contractées au nom du roi par son ministre, et le prétendu usufruit assuré d'abord à Gaignières ne tarda pas à n'avoir pour lui d'autre suite qu'une possession troublée

ou équivoque, pour ceux qu'il appelait à en profiter sous son toit qu'une succession de tracasseries mesquines ou d'imputations calomnieuses. Tantôt ce sont des espions qu'on aposte pour voir si quelque visiteur n'emporte rien des trésors qu'il a eus sous les yeux; tantôt, les soupçons remontant jusqu'au maître de la maison lui-même, on soumet ses domestiques à un interrogatoire en règle sur ce qu'il a pu faire ou dire, et des rapports tendant à dénoncer chez lui la pensée d'un détournement sont immédiatement adressés à qui de droit. Nous n'en finirions pas s'il nous fallait entrer dans le détail des perfidies et des manœuvres auxquelles donnent lieu la situation où s'était si loyalement placé Gaignières et bientôt la maladie dont il ne devait pas relever. Il n'y a que justice toutefois, à propos de ces vilenies, à signaler celui qui y compromit le plus directement son caractère et l'honneur d'un nom d'ailleurs estimé des érudits. En épiant avec une sorte de cynisme les moindres démarches de Gaignières et les approches d'une mort qu'il appelait de tous ses vœux, Clairambault semble transporter dans le domaine de la science quelque chose des mœurs d'un *bravo* ou d'un familier de l'Inquisition, — si tant est même qu'il n'entende en ceci servir que ceux qui l'emploient, et que sous son zèle apparent pour les intérêts d'autrui aucune arrière-pensée ne se cache d'avantages et de profits tout personnels.

Un passage d'une lettre adressée par Clairambault au marquis de Torcy suffira pour donner la mesure de sa duplicité. Cet homme qui écrivait à Gaignières dans les termes les plus affectueux, qui s'honorait d'être « son ami et son confident », ce même homme l'accusait ainsi auprès du ministre : « ..... Je crains autre chose plus dangereux : c'est que lui-même ne détourne; car je puis vous dire en secret que ce qu'il a déclaré jusqu'à présent n'est pas de bonne foi. Peut-être réserve-t-il de le dire à la fin, et qu'il veut voir si on lui tiendra parole, afin de n'être pas dénué de tout si on ne le payait pas. Je crois aussi qu'il a quelque dessein d'ôter les doubles de tout ce qu'il a. Je ne sais s'il laisserait le meilleur..... »

Torcy, tout en accueillant l'accusation, sentait bien qu'il fallait compter avec la bonne réputation de Gaignières et ses susceptibilités d'honnête homme. Aussi, dans sa réponse recommandait-il à Clairambault d'agir « sans faire voir à M. de Gaignières qu'on eût la moindre défiance sur son sujet... Vous savez au contraire, ajoutait-il, combien il est touché de soutenir l'idée de sa probité ». La probité! on pourrait soupçonner celle de l'agent de M. de Torcy à meilleur droit qu'il n'avait lui-même mis en doute la bonne foi de Gaignières. L'empressement singulier avec lequel, au lendemain de la mort de celui-ci, il fait transporter dans sa propre maison toutes les collections qui avaient appartenu au défunt, afin,

disait-il, de mener plus rapidement les travaux d'un nouvel inventaire et d'opérer un triage préalable entre les objets dignes de la Bibliothèque et ceux qui ne mériteraient pas d'y figurer, — les félicitations qu'il reçoit à ce moment de ses amis, de Lancelot entre autres, sur la liberté que les événements lui laissent d'agir absolument à sa guise (1), — enfin et surtout, la présence dans les papiers de Clairambault conservés aujourd'hui au département des manuscrits d'une quantité considérable de pièces écrites ou annotées de la main de Gaignières (2), — tout cela permet au moins d'hésiter sur le degré de confiance que peuvent inspirer les procédés employés pour liquider la succession ouverte, et le désintéressement du liquidateur.

Quoi qu'il en soit, après que l'abbé de Louvois, alors garde de la Bibliothèque, eut accepté pour cet établissement la part que lui attribuait l'état récapitulatif dressé par Clairambault, après que les tableaux et les autres articles jugés, à tort ou

---

(1) « Enfin, écrivait Lancelot à Clairambault, dix jours après la mort de Gaignières, enfin vous voilà donc le maître ou peu s'en faut d'un des plus grands dépôts qu'il y ait. Il me semble déjà, Monsieur, vous voir nager en pleine eau... »

(2) M. Léopold Delisle, dans son savant ouvrage sur le *Cabinet des manuscrits,* évalue « à plus de 100 volumes » l'ensemble des pièces provenant de la collection de Gaignières que Clairambault se serait ainsi « appropriées ».

à raison, inutiles, eurent été séparés du lot de la Bibliothèque pour être publiquement vendus (1), 2,679 volumes ou portefeuilles contenant des manuscrits, des dessins et des estampes vinrent, à la fin de l'année 1716, occuper la place que la générosité de Gaignières leur avait d'avance assignée. Le tout, il est vrai, déposé en bloc au cabinet des manuscrits, y demeura pendant plus de vingt ans dans cet état d'indivision; mais en 1740, on se décida à répartir les diverses séries de la collection de Gaignières, en raison du caractère propre à chacune d'elles, dans les collections déjà existantes auxquelles la nature des pièces semblait le plus naturellement les rattacher. Ce fut ainsi que le cabinet des estampes, qui avait commencé alors de former un département distinct, s'enri-

(1) Cette vente, prescrite par un arrêt du Conseil en date du 6 mars 1717, produisit une somme totale de 16,761 livres 14 sols. L'estimation des objets réservés pour la Bibliothèque donnait, sur l'état dont nous avons parlé, un chiffre à peu près double : 36,783 livres. Au reste, tout ce qui concernait le fait de la donation même fut tenu aussi secret que possible par le ministre et par ses agents. Les affiches annonçant la vente publique ne disaient mot de ce qui y avait donné lieu, et dès le 13 avril 1715, le *Mercure* recevait l'ordre d'observer à ce sujet le même silence. « Vous pouvez, écrivait le marquis de Torcy au directeur de ce recueil, parler de M. de Gaignières dans l'un de vos prochains *Mercures* et faire mention, si vous le jugez à propos, de sa naissance, de son mérite et de ses qualités personnelles; mais il ne convient pas que vous parliez de la disposition qui a été faite de son cabinet. »

chit de ces précieuses suites de costumes, de portraits, de pièces topographiques, de tant d'autres dessins ou gravures dont la provenance est encore aujourd'hui constatée par les premières lettres du nom de Gaignières estampillées sur chaque pièce.

Un recueil de dessins pourtant, et un recueil considérable à tous égards, ne fut pas compris parmi ceux qu'on retirait du cabinet des manuscrits pour les transporter dans le cabinet des estampes. Seize grands volumes contenant environ 3,000 copies d'après les monuments funéraires élevés depuis le moyen âge à la mémoire de personnages français restèrent sur les rayons où on les avait déposés lors de leur entrée à la Bibliothèque. Malheureusement, ils n'y restèrent pas toujours. Vers la fin du dernier siècle ils disparurent, dérobés, dit-on, par les mains mêmes de celui qui en avait la garde, ou tout au moins avec la complicité de sa négligence (1), et vendus en Angleterre à l'antiquaire Richard Gough (2), ils passèrent à sa mort dans la bibliothèque Bodléienne. Ce serait donc à Oxford qu'il faudrait

---

(1) Voir, à ce sujet, le dossier judiciaire contenant les interrogatoires subis en septembre 1784 par l'abbé de Gevigney, ci-devant garde des titres et généalogies à la Bibliothèque du roi. — Archives, section judiciaire, Y. 11427.

(2) Auteur, entre autres ouvrages archéologiques, de celui qui a pour titre : *les Monuments funéraires de la Grande-Bretagne,* 1786-1799.

aujourd'hui aller consulter ces documents sur l'histoire de l'art français, si depuis quelques années des calques strictement fidèles n'étaient venus réparer autant que possible le préjudice subi et remettre jusqu'à un certain point la Bibliothèque nationale en possession de son bien. D'autres dessins d'après des monuments du même ordre, d'abord annexés dans les collections du département des manuscrits aux recueils généalogiques ou historiques, ont été récemment transmis au département des estampes, où ils complètent la riche série des tombeaux et des épitaphes reconquise, sous forme de duplicata, à Oxford. Enfin, plusieurs autres pièces détachées de la même suite et conservées jusqu'en 1861 à la Bibliothèque Mazarine ont cessé de figurer dans une collection où elles n'avaient pas en réalité leur raison d'être. On peut dire que maintenant tous ou presque tous les documents dessinés ou gravés qu'avait réunis Gaignières se trouvent centralisés dans le département des estampes. Après bien des vicissitudes, cet incomparable ensemble de témoignages historiques est, suivant le vœu du donateur, désormais à l'abri des chances de dispersion et à la libre disposition de quiconque a besoin d'y puiser.

III

Nous avons dit que lorsqu'en 1740 la collection des monuments figurés ayant appartenu à Gaignières fut séparée, à la Bibliothèque, de la collection de ses manuscrits pour être définitivement installée parmi les recueils du cabinet des estampes, celui-ci avait, depuis quelques années déjà, son organisation particulière et sa vie propre. Au lieu de ne former comme par le passé qu'une section du département des livres imprimés, ou plutôt au lieu de continuer à y être confondus avec ces livres mêmes, les recueils d'estampes successivement acquis par ordre du roi ou donnés à sa Bibliothèque avaient été dès 1720 isolés de manière à constituer un nouveau département sous la surveillance et l'administration d'un garde spécial (1). Cette utile réforme, due à l'abbé Bignon, qui venait de remplacer l'abbé de Louvois dans les fonctions de bibliothécaire du roi,

(1) Les quatre catégories établies alors à la Bibliothèque étaient : 1° les manuscrits; 2° les livres imprimés; 3° les titres et généalogies; 4° les planches gravées et estampes. Le cabinet des médailles et pierres gravées n'avait pas encore été transféré du palais de Versailles à la Bibliothèque. Il n'y fut définitivement installé que vingt ans plus tard.

n'était d'ailleurs que la conséquence forcée des richesses croissantes de la Bibliothèque et des prescriptions légales qui de plus en plus tendaient à en populariser l'usage. D'une part, les diverses collections étaient devenues trop volumineuses pour que le classement et la garde en pussent rester plus longtemps confiés à un seul homme, si actif et si éclairé qu'il fût; de l'autre, l'obligation, aux termes d'un arrêt du Conseil en date du 11 octobre 1720, « d'ouvrir la Bibliothèque aux savants de toutes les nations, en tout temps, aux jours et heures qui seront réglés par le bibliothécaire..., et aux curieux une fois par semaine », n'aurait pas laissé, avec le maintien du régime primitif, d'introduire le désordre dans le service aussi bien que l'incertitude dans les recherches du public. Pour satisfaire à toutes les exigences et pour sauvegarder tous les intérêts, l'abbé Bignon divisa le travail, multiplia les responsabilités, et fonda l'indépendance de chaque département tout en conservant l'unité de la direction supérieure. Grâce à lui, une répartition méthodique des trésors accumulés à la Bibliothèque assura la bonne organisation des services, et le cabinet des estampes en particulier fut soumis dès lors à la discipline et aux règles qui devaient, à quelques modifications près, être appliquées jusqu'à nos jours.

Le progrès, au surplus, ne se borna pas à cette sage distribution des fonctions et des choses. Le nouveau local où l'abbé Bignon obtint, non sans

peine, d'établir les collections de la Bibliothèque leur fournit un abri plus digne d'elles que le toit de hasard sous lequel elles avaient été logées jusqu'alors, en même temps que l'espace dont on pouvait disposer laissait toute latitude aux accroissements futurs de chaque série ou, si cela devenait nécessaire, à la formation de séries nouvelles.

Depuis que la Bibliothèque du roi avait été, sous le règne de Charles IX, transférée de Fontainebleau à Paris, elle avait eu dans cette ville même plus d'un voyage à faire, plus d'un emménagement provisoire à subir. Placé d'abord rue Saint-Jacques, dans les bâtiments du collége de Clermont que les Jésuites venaient d'évacuer, puis dans une grande salle du cloître des Cordeliers, elle occupait, sous le règne de Louis XIII et pendant les vingt-trois premières années du règne de Louis XIV, une maison que les Cordeliers possédaient rue de la Harpe, assez près de l'église de Saint-Côme. En 1666, Colbert consacra « les maisons au bout de ses jardins » rue Vivienne, ou plutôt rue Vivien, comme on disait alors, à une nouvelle installation de cette Bibliothèque du roi, enrichie déjà par ses soins de tant de livres et de manuscrits précieux, et dont il allait, dans le cours de l'année suivante, compléter les collections par l'adjonction des estampes acquises de l'abbé de Marolles. Le moment vint cependant où ces maisons se trouvèrent trop pe-

tites pour contenir tout ce qui, d'année en année, y affluait. En vain l'Académie des sciences avait cédé aux livres la salle tout entière où, depuis l'époque de sa fondation, elle tenait ses séances, et le laboratoire qui y attenait; en vain les bibliothécaires s'ingéniaient, à chaque acquisition ou à chaque donation nouvelle, pour en mettre les diverses parties à la portée des regards et de la main. Quoi qu'on fît, on en était déjà à peu près réduit à la nécessité d'entasser les objets, au fur et à mesure de leur entrée, sans autre classement qu'une répartition en bloc, comme cela avait eu lieu pour les collections de Gaignières, sans autre arrière-pensée chez personne que d'empêcher quant à présent la Bibliothèque de déborder.

Les choses en étaient là lorsque l'abbé Bignon entra en fonctions (1719), et tout d'abord il travailla à obtenir pour la Bibliothèque un logis mieux approprié à ses besoins. Il lui fut facile de faire ressortir les inconvénients du régime actuel et l'urgence de mesures capables d'y mettre fin; mais, le mal une fois démontré, restait à indiquer le remède. Ni l'abbé Bignon, ni ceux qu'il avait intéressés à sa cause n'étaient sans incertitude sur ce point. Fallait-il revenir au projet conçu par Louvois et abandonné depuis 1699, d'utiliser pour les collections du roi quelques-uns des hôtels construits autour de la place Vendôme? Était-ce au Louvre qu'on devait demander asile? On s'arrêta un moment à ce dernier parti, et déjà les

préparatifs se faisaient en vue d'une installation prochaine, lorsque l'arrivée de l'infante fiancée à Louis XV vint mettre de ce côté toutes les espérances et tous les projets à néant.

Force fut donc de chercher ailleurs, mais cette fois on n'eut à chercher ni loin ni longtemps. En face de la Bibliothèque, à l'angle même de cette rue Vivienne qu'il s'agissait pour elle de quitter, des bâtiments spacieux se trouvaient tout à coup disponibles : comment laisser échapper une occasion aussi favorable et ne pas s'empresser de prendre ce qu'on avait en quelque sorte sous la main? On sait que l'ancien palais Mazarin, devenu la propriété du mari d'Hortense Mancini, avait été, sous la régence, acquis pour le roi et donné en son nom à la Compagnie des Indes. Law y avait établi ses bureaux et ouvert ainsi un nouveau théâtre aux agiotages et aux scandales de la rue Quincampoix; mais lorsqu'en 1721 survint l'éclatante ruine de ce qu'on appelait *le système,* le vide se fit à peu près dans ces murs un moment si peuplés. Les restes de la Banque de Law n'occupèrent plus qu'une petite partie du palais qu'avait habité Mazarin, tandis que les dépendances de ce palais parallèles à la rue de Richelieu et désignées, depuis la mort du cardinal, sous le nom d'hôtel de Nevers, demeuraient à peu près sans emploi. Ce fut alors que l'abbé Bignon sollicita du régent, le duc d'Orléans, l'autorisation d'y transporter la Bibliothèque, et,

le consentement personnel du prince une fois obtenu, il crut si bien avoir partie gagnée qu'il n'attendit même pas l'accomplissement des formalités légales. Quant aux travaux d'installation préparatoires, le désir d'occuper la place au plus vite fit qu'on se dispensa de les entreprendre, et que, au moment même de l'emménagement, on y suppléa comme on put. « En conséquence des ordres du régent, dit Leprince dans son *Essai historique,* on transporta sans différer dans l'hôtel de Nevers... le plus qu'il fut possible de livres, lesquels furent placés dans différentes chambres et rangés sur des tablettes faites à la hâte. »

Jusque-là tout allait au mieux, mais on avait compté sans les suites. Les réclamations de quelques intéressés contre l'envahissement, un peu brusque il est vrai, de leur demeure, le mécontentement des gens de loi qui n'ayant pas participé à l'affaire ne se faisaient pas faute d'en accuser l'irrégularité, la mort du régent et par conséquent pour les émigrés de l'hôtel Colbert la perte de leur plus puissant protecteur, d'autres difficultés encore faillirent plus d'une fois amener un éclat et aboutir à un nouveau déplacement de la Bibliothèque. Il ne fallut pas moins que la ténacité de l'abbé Bignon et l'autorité du comte de Maurepas, alors ministre de la Maison du roi, pour triompher de tous les obstacles. L'une et l'autre y réussirent à la fin. Après plus de deux années de négociations incessamment rompues et re-

nouées, après bien des échanges de paroles et de procédures, un accord fut conclu qui, en sauvegardant certains droits antérieurs, déterminait le droit des nouveaux venus à l'occupation principale, à la possession presque totale des lieux. Par lettres patentes enregistrées au Parlement le 16 mai 1724 et à la Chambre des comptes le 13 juin suivant, le roi déclara « affecter à perpétuité l'hôtel de Nevers au logement de sa bibliothèque », sauf à réserver pour des services tout différents les bâtiments sur la rue Neuve des Petits-Champs les plus rapprochés de la rue Vivienne, ou, si l'on veut, le palais Mazarin proprement dit (1). Tout embarras avait donc cessé dans le présent, comme toute crainte pour l'avenir. Bientôt les grands travaux d'aménagement et de décoration intérieure, entrepris sous l'habile direction de l'architecte Robert de Cotte, allaient achever de régler le sort de l'édifice livré à la Bibliothèque et d'en fixer la destination.

Qu'advint-il du cabinet des estampes durant

---

(1) L'usage de consacrer ces bâtiments à des établissements financiers se continua jusqu'à une époque assez rapprochée de nous. Après avoir été occupés par les bureaux de la Compagnie des Indes, ils servirent d'abri à la Bourse. Plus tard on y installa le Trésor, et, sous la Restauration, pendant le ministère de Villèle, l'administration centrale des finances y résidait encore. En 1828 seulement, le palais Mazarin reçut la même destination que l'hôtel de Nevers, attribué depuis plus d'un siècle déjà aux collections de la Bibliothèque.

cette première période d'agitation et pendant les années qui suivirent? Quelle place trouva-t-il d'abord sur ce terrain disputé, quel fut son lot un peu plus tard dans la répartition des locaux définitivement attribués à la Bibliothèque? Il semble d'autant moins superflu d'examiner la question qu'elle a été jusqu'à présent négligée ou incomplétement éclaircie, faute des documents authentiques qu'une circonstance heureuse a mis entre nos mains.

On a vu que la constitution du cabinet des estampes en un département séparé de la collection des livres avait à peu près coïncidé avec la translation de la Bibliothèque tout entière dans les salles de l'hôtel de Nevers. Le moment certes n'était pas favorable à une organisation méthodique des recueils composant le nouveau département, ni même à leur simple rangement matériel dans un espace convenablement préparé. Au lendemain de l'espèce de coup d'État par lequel on s'était emparé de l'hôtel de Nevers, ce que l'on prétendait seulement, ce que le garde des estampes voulait comme chacun de ses collègues, c'était faire ouvertement, rapidement, acte de possession et se fortifier en quelque sorte contre les agressions par la quantité même et la masse des objets une fois apportés. Aussi ne prit-on guère le temps de choisir, pour loger les planches gravées et les estampes, ce qui présenterait les meilleures conditions au double point de vue du

classement à établir et des communications à faire sur place. On entassa le tout dans quelques chambres situées au premier étage, entre l'appartement de l'abbé Bignon et les salles où l'on avait déposé les livres imprimés, c'est-à-dire dans la partie des bâtiments sur la rue de Richelieu limitée aujourd'hui d'un côté par la galerie du département des médailles, de l'autre par le corps de logis faisant face à la place Louvois.

Au bout de quelque temps néanmoins, lorsque, les droits de la Bibliothèque à une occupation définitive ayant été officiellement reconnus, il fut permis de revenir sur les empressements de la première heure, on sentit la nécessité d'assigner au cabinet des estampes un local plus spacieux. Aux inconvénients résultant de son installation dans le bâtiment sur la rue de Richelieu se joignait d'ailleurs un grave danger, celui du feu que menaçaient de lui communiquer d'un instant à l'autre les cheminées de l'appartement habité au même étage par le bibliothécaire en chef ou les cheminées des logements établis dans les combles, tant pour les autres « officiers de la Bibliothèque du roi » que pour les employés en sous-ordre et les hommes de service (1). Il fut donc décidé que le cabinet des estampes quitterait ce périlleux voi-

(1) Sur l'état authentique des personnes logées alors à la Bibliothèque figurent vingt-deux fonctionnaires ou employés, deux suisses, deux frotteurs, et les nombreux domestiques de l'abbé Bignon.

sinage pour aller, vers la fin de l'année 1738, s'établir au rez-de-chaussée du bâtiment sur la cour parallèle à celui qu'il avait jusqu'alors occupé, dans la grande salle qui précède aujourd'hui la *salle des Globes*. Pendant les douze années qui suivirent, il n'eut pas en effet d'autre asile; mais au bout de cette période, nouveau changement déterminé par un nouveau danger. Si les estampes, là où on les avait mises, se trouvaient préservées des chances d'incendie, elles n'échappaient pas aussi sûrement aux risques d'une détérioration graduelle. L'humidité du lieu commençait à compromettre si bien la santé de ces précieuses pièces que, aux termes d'un rapport adressé alors à l'abbé Bignon, quelques-unes d'entre elles paraissaient « près de s'en aller en bouillie », tandis que les planches gravées du *Cabinet du roi* s'oxydaient déjà « de manière à cesser d'être sous peu en état de fournir des épreuves. »

On prit donc le parti de déménager encore une fois ces planches gravées et ces estampes. A la demande de Hugues-Adrien Joly, qui venait d'être nommé garde en remplacement de Delacroix, elles furent en 1751 transportées dans les entre-sol du corps de logis par lequel les bâtiments sur la rue de Richelieu se liaient à ceux que longe aujourd'hui le jardin parallèle à la rue Vivienne (1). C'est là que, pendant plus d'un

---

(1) Ce corps de logis, dit « *la Traverse* », s'élevait sur

siècle, le cabinet des estampes vit se succéder les générations d'artistes et d'érudits dont les travaux, à quelque degré que ce soit, intéressent l'histoire ou résument la vie de notre école moderne; c'est là que placée enfin dans des conditions de salubrité suffisantes, sinon dans un espace assez vaste pour ses richesses, la collection de France acheva de devenir la première du monde par la variété, le nombre et l'importance des monuments ajoutés d'année en année à ceux dont elle se composait à l'origine.

On sait quelle portion de la Bibliothèque lui est consacrée aujourd'hui. Retiré au mois d'octobre 1854 des entre-sol qui devaient, quelques années plus tard, disparaître avec le bâtiment dont ils faisaient partie, le département des estampes fut installé dans la galerie basse du palais Mazarin que François Mansart avait disposée jadis pour y loger les statues antiques appartenant au cardinal. De nouvelles salles et deux nouvelles galeries ouvertes, au delà de celle-ci, par l'architecte chargé de la reconstruction de la Bibliothèque, M. Labrouste, d'autres dépendances établies à l'entre-sol des bâtiments qui s'élèvent au fond et sur l'un des côtés de la cour de l'ancien Trésor, complètent l'ensemble des locaux affectés maintenant au département des estampes et n'oc-

---

une partie de l'emplacement qu'occupe à présent la grande salle de travail du département des imprimés.

cupent pas, en superficie, moins de 1,086 mètres. Il y a loin sans doute d'un pareil chiffre à celui qui représenterait l'espace concédé autrefois au même département, et cependant, si élargi que soit aujourd'hui le terrain, on peut déjà prévoir le moment où il deviendra nécessaire d'en accroître encore l'étendue : mais ce n'est pas l'avenir qu'il convient d'envisager ici. D'ailleurs, en résumant ce qu'on pourrait appeler l'odyssée du cabinet des estampes, en le suivant dans ses voyages limités, il est vrai, par les murs de l'hôtel de Nevers, nous avons interverti l'ordre chronologique et forcément anticipé sur la succession des événements. Il nous faut maintenant retourner en arrière et reprendre, là où nous l'avions interrompu, le récit des faits purement relatifs à l'histoire de la collection elle-même, à sa biographie pour ainsi dire, à mesure que les premiers progrès se confirment et que la tradition fondée par Colbert va se renouvelant ou se développant de plus en plus.

IV

Depuis le jour où, grâce au zèle et à l'influence de l'abbé Bignon, la Bibliothèque du roi s'était vu assurer la possession sans trouble des lieux dont on avait d'abord travaillé si activement à l'évincer, — depuis que, maîtresse à l'hôtel de Nevers d'elle-même et de la place, elle n'avait plus qu'à poursuivre au grand jour les travaux d'installation presque furtivement commencés, le cabinet des estampes, plus qu'aucun des autres départements peut-être, se trouvait en présence de graves difficultés à résoudre et d'un arriéré considérable à régler. Non-seulement sa récente indépendance lui imposait le devoir de substituer, dans la théorie aussi bien que dans la pratique, des lois fixes aux usages ou aux expédients qui avaient pu suffire jusqu'alors; mais, avant même qu'elle fût séparée du département des imprimés, la collection des estampes s'était accrue de certaines séries dont il avait fallu, en raison des circonstances, ajourner le classement ou, tout au moins, la communication au public. C'est ainsi qu'une belle et volumineuse suite de dessins de botanique, transportée depuis 1718 du palais de Versailles à la Bibliothèque, attendait encore

vers 1724 qu'une place lui fût faite parmi les recueils en état d'être journellement consultés. Et pourtant, par la perfection du travail comme par l'intérêt scientifique qu'ils présentaient, ces dessins méritaient bien qu'on les mît au plus tôt en pleine lumière.

Après avoir appartenu à Gaston d'Orléans, aux frais de qui Nicolas Robert et quelques autres habiles peintres de fleurs les avaient exécutés en prenant pour modèles les plantes cultivées dans le jardin du château de Blois, ils étaient devenus en 1660 la propriété du roi, et depuis lors, par une sorte de droit d'habitude, la propriété temporaire de son premier médecin. Fagon, qui, comme dit Saint-Simon, « aimoit la botanique et la médecine jusqu'au culte », et qui, en outre, n'était pas d'humeur à « lâcher facilement ce qu'il tenoit », Fagon avait fini par user si bien et si complétement de ce privilége, que, même après la mort de Louis XIV et par conséquent après la fin de ses propres fonctions à la cour, il crut pouvoir transporter avec lui au Jardin des plantes, dont il était resté le directeur, tous les dessins autrefois légués au roi par Gaston d'Orléans. Il continua d'en disposer pour ses études personnelles ou pour celles de ses amis, sans s'émouvoir, à ce qu'il semble, des réclamations qu'on lui adressait parfois de Versailles, encore moins des plaintes provoquées dans le monde des savants et des artistes par cette longue confiscation. Sa

mort seule put changer l'état des choses; mais le public en réalité n'y gagna rien, bien qu'après un court séjour dans le palais de Versailles, la collection dont il s'agit eût été en 1718 envoyée par le roi à la Bibliothèque. Ce ne fut guère qu'à l'époque où le cabinet des estampes cessa d'occuper dans l'hôtel de Nevers les chambres où on l'avait d'abord relégué que chacun put librement examiner ces précieux dessins dont le roi voulut en outre que la plus grande partie fût reproduite par la gravure. Plus tard, d'autres pièces du même genre provenant de la collection du Père Plumier s'ajoutèrent à la série et servirent à leur tour de modèles aux graveurs pour les grands ouvrages sur la botanique publiés sous le règne de Louis XV.

Ainsi, dans un nouvel ordre d'intérêts scientifiques, s'amassèrent à la Bibliothèque des documents aussi abondants, aussi sûrement instructifs que ceux dont les libéralités de Clément et de Gaignières avaient eu pour objet de populariser l'étude. Le cabinet des estampes, assez bien approvisionné déjà pour subvenir aux recherches archéologiques, se trouvait maintenant en mesure de pourvoir à d'autres besoins, et, quoique une partie de ses collections primitives sur l'histoire naturelle ait cessé de lui appartenir depuis la fin du siècle dernier (1), ce qui lui reste sur la ma-

(1) Conformément à un décret de la Convention en date du 10 juin 1793, 48 volumes de plantes peintes sur vélin

tière, tant en dessins qu'en recueils gravés, suffit pour le maintenir de ce côté encore au niveau, sinon au-dessus, des plus riches dépôts publics.

Cependant la part faite à la science dans les accroissements du cabinet des estampes ne s'élargissait pas si bien que l'art proprement dit dût en subir quelque préjudice. Tandis que, en vue d'études toutes spéciales, des séries nouvelles étaient constituées, celles qui existaient déjà dans le domaine purement pittoresque s'augmentaient en proportion, se complétaient par l'adjonction de certaines pièces à l'œuvre d'un maître ou aux spécimens anonymes d'une école, quelquefois même par tout un ensemble d'estampes réunies ailleurs à force de soins et à grands frais. C'est ainsi qu'en 1731 la plus nombreuse collection de gravures qu'un curieux eût formée à Paris depuis Marolles, la collection du marquis de Béringhen, vint ajouter un appoint magnifique à la somme des richesses amassées déjà sur les rayons de la Bibliothèque, et renouveler, à plus d'un demi-siècle d'intervalle, l'admiration qu'avaient suscitée les raretés ou les chefs-d'œuvre livrés pour la

---

et 620 feuilles représentant des types zoologiques furent, au mois d'août de la même année, livrés au Muséum d'histoire naturelle. En outre, quarante ans plus tard (22 octobre 1834), le même établissement acquit, par voie d'échange avec la Bibliothèque, la collection presque tout entière du Père Plumier.

première fois par Colbert aux regards des connaisseurs et du public.

Il semble d'ailleurs que la nouvelle collection qui prenait place parmi les recueils du cabinet du roi eût été, dans la pensée du premier possesseur, prédestinée de tout temps à ce voisinage. Sauf une centaine de portefeuilles ou de paquets contenant quelques milliers de pièces volantes, tout ce qui avait fait partie du cabinet de Béringhen se trouvait, au moment même où la Bibliothèque en reçut livraison, revêtu par avance de l'étiquette royale et, pour ainsi dire, de la livrée officielle. Quoi de plus simple dès lors et de plus facile que de ranger ces 579 volumes in-folio, reliés en maroquin rouge et aux armes de France, à la suite des volumes absolument pareils dans lesquels on avait réuni les estampes acquises de l'abbé de Marolles? Telle était, entre autres considérations, celle que Bignon faisait valoir avec une insistance particulière auprès du cardinal de Fleury, alors premier ministre, pour le déterminer à accepter l'offre de cession faite par l'évêque du Puy, fils et héritier de Béringhen. Quant à Béringhen lui-même, en habillant ainsi les recueils qui lui appartenaient, avait-il voulu épargner dans l'avenir à la Bibliothèque une dépense de temps et d'argent, — ou bien n'avait-il fait qu'user, pour l'ornement d'objets à son propre usage, du droit que lui conférait son rang dans la maison du roi, son titre de premier écuyer?

Quoi qu'il en soit, ces volumes dont Bignon pressait le cardinal de Fleury d'ordonner l'acquisition se trouvaient prêts pour une mise en service immédiate et comme consacrés en fait par leurs dehors. Restait à en utiliser le contenu, les conditions d'achat une fois réglées, et à proposer environ 80,000 pièces à l'étude sans encourir le reproche d'un double emploi avec celles que le cabinet des estampes possédait déjà.

Un pareil reproche eût en réalité porté à faux, le caractère des pièces composant la collection de Béringhen n'ayant en général aucune analogie avec le genre d'intérêt qu'offre la collection de l'abbé de Marolles. Il semble même que le successeur de celui-ci, en se hasardant à son tour dans la carrière de curieux, ait eu à cœur d'éviter tout ce qui aurait pu servir de prétexte à une comparaison entre l'entreprise de l'abbé de Marolles et la sienne, et laisser soupçonner chez lui une arrière-pensée de rivalité. Rien de plus naturel d'ailleurs que cette diversité des résultats. Elle s'explique de reste, en dehors de tout parti pris systématique, par la différence même des milieux où vécurent les deux iconophiles et par les inclinations propres à chacun d'eux.

Le premier écuyer du roi, ou, comme on disait par abréviation, « Mr le Premier », n'avait ni les goûts ni les coutumes d'un érudit de profession. Saint-Simon, qui raconte tout au long sa querelle avec « Mr le Grand », au sujet de la dépouille de

la petite écurie et le procès qui s'ensuivit devant le Conseil de régence, parle de lui comme d'un homme « aimé, estimé, considéré de tout temps et ayant beaucoup d'amis »; mais il ne donne nulle part à entendre qu'il cherchât dans l'étude du passé autre chose que des arguments favorables aux priviléges de sa charge et au succès de ses affaires présentes. Aussi Béringhen, en rassemblant des estampes à ses moments de loisir, ne songeait-il guère à faire acte d'archéologue. Il se préoccupait uniquement des jouissances que pouvait lui procurer l'art de son temps, soit qu'il satisfît en lui la curiosité du *dilettante*, soit que, par l'exacte représentation des personnages ou des choses, il alimentât ou ravivât les souvenirs de l'homme de cour. De là tant d'images des princes, des prélats, des grands seigneurs ou des gentilshommes français au XVII[e] siècle, tant d'estampes sur des sujets de mœurs ou d'histoire recueillies à mesure qu'elles sortaient des ateliers des artistes, et, pour ainsi dire, à l'heure même où ceux-ci venaient de les achever; de là aussi l'incomparable beauté des épreuves et l'éclat avec lequel tous les grands talents de l'époque sont représentés, depuis leurs débuts jusqu'à leurs derniers efforts, dans cette collection formée par un homme qui ne marchandait pas plus sur la quantité des objets dignes d'être acquis que sur le prix dont il fallait les payer.

Sauf un certain nombre d'estampes appartenant

aux écoles étrangères et au XVIe siècle, on peut dire que les pièces provenant du cabinet de Béringhen résument tous les travaux, tous les progrès accomplis dans notre école sous le règne de Louis XIV et pendant les premières années du règne de Louis XV. Elles permettent de suivre sans lacune comme sans équivoque l'histoire de cet âge d'or de la gravure nationale, et si quelques-unes d'entre elles ont en réalité une origine un peu antérieure, si les œuvres, par exemple, de Callot et de Michel Lasne figurent à côté de celles qu'ont signées plus tard Nanteuil et ses successeurs jusqu'à Drevet, le tout atteste d'autant mieux chez Béringhen la prédilection que lui inspirait à si juste titre l'habileté de nos graveurs.

Gardons-nous donc de voir dans les choix faits par Béringhen une preuve d'étroite intolérance. Ne devons-nous pas, après tout, à un amateur de cet ordre la même gratitude qu'à ceux dont les recherches ont été plus savantes ou les goûts plus éclectiques? Sans la clairvoyance et le zèle de l'abbé de Marolles, les monuments primitifs de la gravure que la Bibliothèque possède ne nous auraient pas été conservés; sans les soins pris par le marquis de Béringhen, sans sa bonne volonté tout au moins, les plus insignes produits de la gravure moderne, les plus beaux spécimens de l'art français auraient couru le risque d'être disséminés à leur tour, ou de ne figurer dans la col-

lection publique particulièrement intéressée à les mettre en lumière, que sous des apparences imparfaites ou en nombre incomplet.

Les trente premières années du XVIIIe siècle, marquées coup sur coup par les donations ou les acquisitions auxquelles les noms de Clément et de Gaignières, de Gaston d'Orléans et de Béringhen sont restés attachés, ces années, plus fécondes encore que les années précédentes, avaient été pour le cabinet des estampes une période trop favorisée pour qu'un temps de stérilité relative ne succédât pas forcément à tant d'abondance. C'est ce qui arriva en effet. Pendant un quart de siècle, non-seulement aucun événement renouvelé de ceux dont nous avons indiqué l'importance ne vint, du jour au lendemain, ajouter le surcroît de quelques milliers d'estampes aux séries déjà constituées ou peupler en bloc les rayons vides; mais les occasions d'acquisitions même partielles se présentèrent aussi peu que les occasions de recueillir les dons de la munificence royale ou de la libéralité privée. Tandis que les autres départements s'enrichissaient de collections achetées par le roi ou léguées dans leur ensemble par ceux qui les avaient formées, tandis que le cabinet des manuscrits de Colbert, payé 100,000 écus au petit-fils du grand ministre, entrait tout entier à la Bibliothèque, ou lorsque, un peu plus tard, le département des manuscrits recevait les précieux documents sur

l'histoire de France légués par Lancelot, et le département des imprimés 11,000 volumes ayant appartenu à un autre membre de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, le médecin Falconet, — le cabinet des estampes n'avait guère à enregistrer que des emplettes sans conséquence, ou les cadeaux plus modestes encore que quelque employé ou fonctionnaire lui faisait de loin en loin.

Hélas! il faut bien ajouter que tout le mal pour le cabinet des estampes ne venait pas de ce temps d'arrêt dans les libéralités du dehors. Ce qui se passait à l'intérieur compromettait plus gravement le présent et l'avenir, puisqu'ici le déficit portait sur les biens acquis, sur les collections déjà formées, et que l'appauvrissement du cabinet était l'œuvre frauduleuse de celui-là même qui avait le devoir d'en conserver et d'en augmenter les richesses.

L'homme coupable de cette indignité se nommait Claude de Chancey. Prêtre du diocèse de Lyon et prieur de Sainte-Madeleine, il avait été nommé en 1731 garde des planches gravées et estampes, nous ignorons en récompense de quels services ou en vertu de quelles recommandations. Ce que nous savons seulement, c'est que, quatre ans plus tard, le 2 juin 1735, on l'enfermait à la Bastille sous l'accusation « d'avoir diverti quantité de planches et d'estampes » et de les avoir « vendues à vil prix à différents particuliers en

France et à l'étranger »; que, au mois d'août suivant, une décision souveraine convertissait cette détention préventive en un emprisonnement définitif; qu'enfin, le 13 novembre 1736, le prisonnier sortait de la Bastille, non pour recouvrer la liberté, mais pour être transféré aux Petites-Maisons.

Le choix d'un pareil lieu de réclusion n'explique-t-il pas jusqu'à un certain point les méfaits commis, et ne semble-t-il pas en caractériser le mobile? Peut-être cet abbé de Chancey n'avait-il été un voleur que parce qu'il était en réalité un fou. L'effronterie même avec laquelle il trafiquait presque publiquement du dépôt confié à ses mains permettrait de supposer qu'il n'avait pas plus conscience du châtiment qui pouvait l'atteindre que de sa propre déloyauté. Quoi qu'il en soit, et pour en finir avec ce triste épisode d'une histoire où nous n'aurons plus, Dieu merci! aucun souvenir de même sorte à consigner, on répara le mieux qu'on put les pertes subies, soit en saisissant les objets volés chez ceux qui s'en étaient faits les recéleurs, soit en remplaçant par des acquisitions nouvelles les estampes isolées ou les recueils qu'on n'avait pas réussi à retrouver. Sauf un certain nombre de cuivres provenant originairement de la succession de Callot et vendus par l'abbé de Chancey en Angleterre, d'où ils passèrent, vers la fin du XVIIIe siècle, dans les mains de divers marchands du continent qui les firent grossière-

ment retoucher (1), — sauf aussi quelques eaux-fortes hollandaises, — la plupart des planches gravées ou estampes si impudemment dérobées ne tardèrent pas à être réintégrées dans les collections de la Bibliothèque. Quant à la place devenue vacante par la révocation de l'abbé de Chancey, elle fut donnée à un homme que sa probité, heureusement beaucoup plus sévère que son talent, rendait digne de l'occuper, — au peintre Charles-Antoine Coypel, déjà garde des dessins du roi, et qui se trouva ainsi cumuler avec ses anciennes fonctions celles que lui imposait son nouveau titre.

C'était la première fois d'ailleurs qu'un artiste de profession était appelé à prendre la direction du cabinet des estampes. Depuis 1720, époque de la constitution de ce cabinet en un département séparé de ceux qui comprenaient les livres imprimés et les manuscrits, trois gardes, — Le Hay, Ladvenant et l'abbé de Chancey, — s'étaient succédé dans la charge confiée maintenant à Coypel; mais, comme Clément qui l'avait remplie avant eux, bien qu'avec des attributions un peu différentes et dans des conditions d'indépendance moins formelles, comme tous les fonctionnaires attachés au service des autres départements, ils

---

(1) Voir, pour ce qui concerne ces cuivres et leurs aventures successives, les *Recherches sur la vie et les ouvrages de J. Callot,* par M. Meaume, t. I, seconde partie, p. 13.

avaient été choisis en considération de certains mérites d'un ordre purement scientifique ou littéraire (1). Aucun d'eux ne possédait, au moment de sa nomination, l'expérience de l'art, j'entends les connaissances spéciales que donne la pratique. Si des études préalables avaient familiarisé chaque nouveau titulaire avec les questions de chronologie et d'histoire, ce qui concernait expressément la partie technique, l'authenticité ou la valeur intrinsèque des monuments recueillis pouvait bien, le cas échéant, trouver sa clairvoyance en défaut.

Or Coypel, en sa double qualité de peintre et de graveur, offrait à cet égard des garanties dont on avait raison de tenir compte, quelque peu conformes aux traditions des maîtres que fussent d'ailleurs ses œuvres personnelles et sa manière. Ajoutons que le peintre d'*Adrienne Lecouvreur* et des *Aventures de Don Quichotte* s'était donné, à ses heures, les apparences d'un homme de lettres, et qu'une vingtaine de tragédies, de comédies ou de poëmes sortis de sa plume pouvait,

---

(1) Avant de prendre la direction du cabinet des planches gravées et estampes, — le premier en 1720, le second en 1723, — Le Hay avait appartenu au département des imprimés, et Ladvenant était commis, sous les ordres de de Boze, au cabinet des médailles, alors établi dans le palais de Versailles. Quant à l'abbé de Chancey, il est présumable qu'il ne fit partie du personnel de la Bibliothèque qu'à partir de 1731, époque de sa nomination aux fonctions de garde du cabinet des estampes.

à la rigueur, lui servir de laisser-passer dans la docte compagnie que présidait l'abbé Bignon. Il ne paraît pas toutefois que le séjour de Coypel à la Bibliothèque ait rien produit du bien que l'on s'en promettait. Soit que les occupations ordinaires du garde des dessins aient nui forcément à la tâche que devait accomplir le garde des estampes, soit que les efforts pour effacer les traces des dilapidations commises par l'abbé de Chancey aient absorbé tout le temps et tout le zèle de son successeur, celui-ci ne laissa pas après lui le souvenir d'une réforme quelconque, d'une tentative de progrès même partielle (1). Coypel, avec son inconstance ordinaire, se dégoûta-t-il des fonctions dont il s'était trouvé inopinément revêtu? Quelque difficulté administrative survint-elle qui troubla ou compromit la bonne intelligence entre

(1) Tout se borna à un *bref état des planches gravées et estampes* dressé, sur la demande de Coypel et conformément aux ordres du roi, par Mariette depuis le 22 septembre 1735 jusqu'au 8 mai 1736, époque de la démission de Coypel. Après la retraite de celui-ci, les opérations se continuèrent, et l'inventaire fut clos le 7 septembre 1736, à la suite de 99 vacations. Mariette y déclarait, sans autres commentaires, qu'il lui avait été impossible de « procéder à la reconnaissance de toutes les estampes détachées ou portraits mentionnés dans le registre des acquisitions faites par le sieur abbé de Chancey et de les comprendre audit *bref état,* le sieur de Chancey s'étant contenté presque toujours de désigner dans ledit registre les portraits et estampes qu'il a acquis sous des titres généraux, sans désigner les sujets ni en constater le nombre ».

lui et ses collègues? Toujours est-il qu'après une seule année d'exercice il se démettait de sa charge, et comme si, l'épreuve une fois faite, on eût craint de la renouveler, ce ne fut pas un artiste qui recueillit son héritage. Par un retour aux anciennes coutumes, on fit choix d'un érudit, d'un simple bibliophile même, employé depuis quelques mois au cabinet des estampes, et les choses n'en allèrent ni pis ni mieux. Delacroix, qui avait remplacé Coypel au commencement de 1737, se contenta comme lui de maintenir les collections du cabinet dans l'état où elles se trouvaient au moment où il en reçut la garde. Bien que sa gestion ait duré plus de treize années, les résultats en demeurèrent à peu près nuls ou se réduisirent tout au plus à quelques améliorations de détail, à quelques innovations timides dans le classement des recueils et dans l'organisation du service.

Ce n'est qu'à partir de l'époque où Hugues-Adrien Joly entre en fonctions (mai 1750) que la vie semble se réveiller là où Coypel et Delacroix l'avaient, volontairement ou non, laissée s'engourdir. Une ère de progrès continu s'ouvre alors pour le cabinet des estampes sous la direction la plus active et, à tous égards, la plus féconde dont nous ayons, dans l'histoire de ce cabinet, à enregistrer les souvenirs, et bientôt des acquisitions judicieusement faites, des donations habilement provoquées, viennent accroître la col-

lection royale, tandis que de sages mesures, en modifiant certains règlements intérieurs, achèvent d'assurer la répartition logique des pièces, d'en faciliter la communication et d'établir partout le bon ordre.

V

Le nouveau garde des estampes n'était pourtant ni un artiste initié par ses propres travaux à tous les secrets du métier, ni un savant rompu de longue main aux difficultés archéologiques. Homme du monde tout juste assez lettré peut-être pour rédiger en termes à peu près corrects une lettre officielle ou un rapport, mais très-certainement homme de goût et d'esprit, Joly avait dû sa nomination à la bienveillance générale qu'inspirait sa personne, à l'amitié particulière de Coypel et à la protection de quelques personnages en haute situation à la cour. Restait maintenant pour lui à justifier par son zèle une mesure d'autant moins à l'abri des critiques que la jeunesse même de celui qui en était l'objet lui donnait plus ouvertement le caractère d'une faveur (1). C'est ce à quoi Joly s'appliqua tout d'abord avec un plein succès. Nous avons eu l'occasion de dire déjà que, grâce à lui, les planches gravées et les estampes furent transportées de la salle à rez-de-chaussée, où elles se détérioraient depuis douze

---

(1) Joly, né en 1718, n'était âgé que de trente-deux ans lorsqu'il fut nommé garde du cabinet.

ans (1), dans un local plus vaste et plus salubre. En même temps, une impulsion nouvelle était donnée aux travaux des graveurs chargés, au nom du roi, de reproduire les dessins de botanique qui avaient appartenu à Gaston d'Orléans, — en attendant que les planches déjà gravées et « retenues, écrivait Joly, on ne sait pourquoi, à l'Imprimerie royale », fussent réintégrées à la Bibliothèque, « leur véritable chef-lieu » (2). Les prêts au

---

(1) A ce même rez-de-chaussée et à côté de la salle où les collections du cabinet des estampes avaient été déposées au risque de s'y gâter et peut-être d'y périr, se trouvait un atelier de sculpteur qui fut longtemps occupé par Houdon. Plus loin, dans le corps de logis aujourd'hui parallèle à la rue Colbert et perpendiculaire à celui qui contenait le cabinet des estampes, d'autres ateliers étaient établis, également au niveau de la cour : les peintres Natoire, Boucher, Pierre et Restout y travaillèrent successivement. Une planche gravée par Berthault d'après un dessin de l'architecte Bélanger, et représentant en coupe les divers étages des deux corps de logis, donne des indications curieuses sur l'aménagement intérieur de cette partie des bâtiments de la Bibliothèque vers la fin du XVIIIe siècle.

(2) Joly ne put obtenir cette réintégration qu'en 1768, comme nous l'apprend la note suivante de sa main : « C'est par M. de Buffon que ces planches ont été transférées de l'Imprimerie royale au cabinet des estampes du roi en 1768. M. Anisson Duperron avait un ordre suranné de M. le duc d'Antin, alors surintendant des bâtiments, pour ne point remettre ces planches au cabinet des estampes..... et même de garder un profond silence si on lui demandait s'il les avait. Après une grande recherche qu'en fit M. de Buffon et moi, nous apprîmes qu'elles étaient à l'Imprimerie royale. Alors M. Bignon obtint du roi de

dehors qui, d'abus en abus, avaient fini par être accordés presque à tous les solliciteurs, furent restreints à un petit nombre d'écrivains, de savants ou d'artistes, parmi lesquels il suffira de citer Buffon, Diderot, Daubenton, le peintre Bachelier et les graveurs Papillon et Ficquet. Un peu plus tard, il est vrai, Joly se verra obligé de satisfaire aux demandes d'autres emprunteurs et de prêter tantôt à M. le chevalier de la Ferrière, sous-gouverneur des Enfants de France, et pour les princes, deux volumes de *portraits des anciens philosophes* », — tantôt « à mademoiselle d'Ossun, sœur de M. l'ambassadeur d'Espagne, deux figures..... pour aider au costume dans la tragédie de *Tancrède* que doit faire représenter cet ambassadeur », — tantôt enfin « à M. le chevalier de Touranpré, huit dessins des *Modes de France*, pour une comédie anglaise à laquelle s'intéresse Mgr le duc d'Orléans » ; mais tout en s'exécutant de bonne grâce, tout en répondant avec déférence à certain billet entre autres par lequel madame Victoire, fille de Louis XV, lui demande sans marchander d'envoyer à Versailles « toutes les estampes qu'il pourra trouver » pour l'amusement du duc de Bourgogne (1), Joly prend minutieu-

---

révoquer l'ordre du feu duc d'Antin....., et lesdites planches me furent remises. »

(1) Il s'agit ici du frère aîné de Louis XVI, mort en 1761, à l'âge de neuf ans.

sement ses précautions pour assurer à la Bibliothèque la prompte restitution des objets prêtés, et, contrairement aux usages passés, il exige de ceux à qui il en fait la remise des reçus détaillés, portant, avec la description des pièces, l'engagement de rendre celles-ci « au garde du cabinet, à sa première réquisition ».

La série de ces récépissés, conservés aujourd'hui dans les archives du département des estampes, n'atteste pas seulement l'active sollicitude et la vigilance personnelle de Joly : elle constate aussi et photographie en quelque sorte le mouvement des esprits dans chacune des périodes dont se compose la seconde moitié du XVIIIe siècle. Au commencement, c'est-à-dire à l'époque où les *Encyclopédistes* sont à l'œuvre et où l'*Essai sur les mœurs* a déjà paru, les demandes de prêt, — qu'elles viennent de la cour ou de la ville, — expriment en général le goût des recherches scientifiques et une ardente curiosité pour tout ce qui se rattache à l'histoire de la philosophie et des philosophes. C'est à qui se munira avec le plus d'empressement de documents propres à élucider les questions techniques ou à consacrer la mémoire des savants, des moralistes, des métaphysiciens de tous les temps. Puis quand le succès de *la Nouvelle Héloïse* et les premiers essais de jardins anglais ont popularisé du même coup le culte de la « passion » et celui de la « nature », l'intérêt se détourne des images austères pour se con-

centrer sur les œuvres qui retracent les aventures des « amants illustres » ou les scènes de la campagne. Aux portraits d'Archimède et de Galilée, de Socrate et de Leibnitz, succèdent les portraits, vrais ou supposés, d'Héloïse et d'Abeilard, de Laure et de Pétrarque. Les recueils de pièces sur l'*Art de fondre les statues équestres* et sur l'*Art de tourner*, voire sur le *Métier à bas*, qu'avait tour à tour consultés Diderot, la *Physique sacrée* et les *Coutumes des nations anciennes* que l'on expédiait naguère à Versailles, demeurent maintenant sur les rayons d'où l'on retire incessamment, pour la satisfaction des grands seigneurs et des grandes dames, force *paysages* ou *pastorales*. Viennent les années voisines de la révolution et les tragédies *patriotiques* de Marie-Joseph Chénier, ce n'est pas seulement Talma qui, pour les besoins du théâtre, demande au cabinet des estampes le prêt des « figures représentant Charles IX » ou « les habillements du roi Henri VIII » : bien d'autres ennemis de la tyrannie veulent avoir sous les yeux les images des oppresseurs du peuple ou celles de ses libérateurs, et des graveurs à court de travaux, des marchands en quête d'une bonne opération commerciale, se disputent, suivant les cas, les modèles dont ils pourront se servir pour raviver les souvenirs de Sylla et des « féroces » organisateurs de la Saint-Barthélemy, des Gracques et de Rienzi, de Guillaume Tell surtout, le mieux famé, le plus classique

à ce moment des héros de la démocratie. Il va sans dire que, lorsque la Terreur règne, les clients du cabinet des estampes, comme les œuvres qu'ils empruntent, représentent de moins en moins des idées d'art et d'étude désintéressée. Tout se borne à quelques informations sollicitées ou fournies sur les personnages politiques contemporains, et le « citoyen garde », qui, bien entendu, n'est plus Joly, n'a encore affaire aux *amateurs* ou aux curieux que pour leur livrer, tantôt les portraits de Marat et de ses pareils qu'il inscrit sur son registre comme ayant été « tirés du portefeuille des *Hommes de la révolution* », tantôt le portrait de d'Espréménil, qu'un classement conforme à la jurisprudence de l'époque avait naturellement relégué dans le « portefeuille des *Scélérats* » (1).

Il serait trop long de relever ici toutes les innovations utiles, toutes les prudentes mesures qui signalèrent l'administration du successeur de Delacroix. Nous nous contenterons de choisir et d'indiquer celles qui eurent pour effet un accroissement notable des richesses du cabinet. L'acqui-

---

(1) Le prêt au dehors des recueils ou des pièces appartenant au cabinet des estampes continua d'être autorisé pendant les premières années du dix-neuvième siècle. Vers la fin du premier Empire toutefois, il devint le privilége exclusif de cinq ou six artistes ou hauts fonctionnaires. Aux termes des règlements actuels, il est absolument interdit.

sition en 1753 de la collection Lallemant de Betz mérite à ce titre d'être mentionnée, et vu sa date même, comme en raison de son importance, elle doit l'être en premier lieu.

La collection dont il s'agit est aujourd'hui généralement connue sous le nom de *Collection d'Huxelles,* bien qu'aucune preuve historique, que je sache, aucune probabilité même, ne justifie cette désignation. Leprince, il est vrai, dans son *Essai sur la Bibliothèque du roi* publié en 1782, dit, en parlant des estampes cédées trente ans auparavant à cet établissement par Lallemant de Betz, qu'elles « avaient appartenu au maréchal d'Huxelles »; mais comment concilier une pareille assertion avec l'*avis* très-explicite imprimé lors de la mise en vente de ces estampes, en 1727, — avis portant en propres termes que la collection proposée aux amateurs avait été « formée » par « M. Rousseau, auditeur des comptes, qui y a employé un temps infini, bien des recherches et des soins, avec beaucoup de dépense », et qu'elle était « restée dans la bibliothèque du même M. Rousseau jusqu'à sa mort », c'est-à-dire jusqu'à une époque où le maréchal d'Huxelles, alors âgé de soixante-seize ans, n'avait plus lui-même que trois ans à vivre? Faut-il supposer que l'homme dont Saint-Simon a tracé un si noir portrait, que cet « avare, corrompu de cœur et de mœurs, toujours occupé de ruses et de cabales de courtisan », aurait à ce moment fait

acte de curieux pour la première fois de sa vie, et qu'il se serait rendu adjudicataire des pièces mises en vente, sauf à les posséder durant un bien court espace de temps et à les laisser après lui à qui voudrait les acquérir? Mais même en admettant le fait, si peu vraisemblable qu'il soit, comment expliquer l'absence d'une estampille au nom du maréchal d'Huxelles sur les volumes qui composent la collection, tandis qu'on y trouve encore placées l'une sur l'autre celles que Rousseau et Lallemant de Betz y avaient successivement apposées? D'où vient enfin que Joly, lorsque la Bibliothèque fut mise en possession de cette collection dont il devait assurément connaître l'origine et l'histoire, ait écrit, en tête du catalogue qu'il en dressa, une note constatant que « M. Lallemant de Betz l'avait achetée 20,000 livres de M. Rousseau », et qu'il n'ait dit mot du maréchal?

Peu importe, au surplus. Que la tradition, à tort ou à raison, ait fait intervenir en ceci le nom du maréchal d'Huxelles, ce qui demeure hors de doute, c'est la cession directe au cabinet des estampes, ou plutôt le don par Lallemant de Betz des recueils qui lui avaient appartenu; c'est par conséquent le droit que l'on a, quant à l'exposé des choses, de s'en tenir à ce souvenir principal. Cependant, comme les mœurs du temps ne permettaient pas qu'un cadeau fût offert au souverain par un de ses sujets autrement qu'à titre de legs, on convint que la donation proposée pren-

drait les apparences d'un échange, et que le donateur recevrait, en compensation des objets dont il faisait l'abandon, « le recueil des figures du *Cabinet du roi* », plus quelques exemplaires « des éditions imprimées au Louvre ». Il y avait loin du chiffre que représentaient alors ces ouvrages à la somme de 20,000 livres payée autrefois par Lallemant de Betz pour acquérir l'ensemble de sa collection, et si l'on songe que celui qui sacrifiait ainsi ses déboursés était un fermier général, un homme accoutumé par état au respect superstitieux de l'argent, on ne peut qu'honorer davantage le désintéressement singulier dont il fit preuve et la libéralité de son procédé.

Les 80 volumes in-folio cédés au roi par Lallemant de Betz ont été conservés tels qu'ils étaient à l'époque où ils vinrent prendre place sur les rayons de la Bibliothèque. Ils ne contiennent pas moins de 7,390 estampes distribuées en deux séries, l'une de « portraits des hommes illustres qui ont vécu depuis le paganisme jusques et y compris l'an 1660 », — l'autre de pièces géographiques ou topographiques sur « les quatre parties du monde », depuis les « États du Turc de Perse » et ceux du « Turc d'Afrique », jusqu'aux « antiquités et singularités » des diverses villes de France et de la « généralité de Paris ».

La première de ces deux suites, on le voit, ne faisait qu'ajouter un supplément aux recueils du même genre que Clément avait légués au cabinet

vers le commencement du siècle; mais la seconde lui apportait un ensemble de documents absolument nouveaux, rassemblés en vue d'études toutes différentes de celles qu'avait entendu favoriser Gaignières lui-même, et par conséquent d'autant plus précieux. Aujourd'hui, à côté des riches collections topographiques que possède le département des estampes et dont nous aurons l'occasion de parler plus loin, à côté de ces 5 ou 600 volumes dans lesquels on n'a cessé depuis plus de cinquante ans d'introduire des dessins ou des gravures de tout âge et sur tous les pays, la collection Lallemant de Betz peut paraître un peu chétive dans quelques-unes de ses parties, tout à fait insuffisante dans certaines autres. A l'époque où elle fut formée, elle avait au moins ce mérite de présenter réunis, suivant un classement méthodique, tous les éléments d'information dont les publications antérieures permettaient de disposer, tous les renseignements plus ou moins sûrs qu'avaient légués à la génération présente les savants ou les artistes appartenant aux deux siècles précédents. Les cartes géographiques de Nicolas Sanson et de ses descendants, la *Cosmographie* d'André Thevet, ou, dans l'ordre de la topographie et de l'architecture, les suites de pièces publiées par Châtillon et par Ducerceau, par Mérian et par Israël Silvestre, quelques autres recueils encore édités en Allemagne, dans les Pays-Bas ou en Italie, — tels étaient, il est vrai, en tant que

corps d'ouvrages, les seuls travaux à peu près que l'on pût utiliser; mais en ajoutant aux estampes détachées de ces recueils celles qui, aux différentes époques, avaient paru isolément, en les rapprochant les unes des autres conformément à la nature des lieux ou au caractère des monuments représentés, le créateur de la collection avait à la fois singulièrement élargi sa tâche et résolu, dans la mesure que comportaient le temps et le milieu où il vivait, un problème dont personne avant lui ne s'était même avisé de poser les termes.

Est-ce assez, d'ailleurs, de ne reconnaître aux pièces rassemblées ici que cette valeur et cette importance relatives? Quelque incomplète qu'on la juge et qu'elle soit en effet à certains égards, la collection Lallemant de Betz n'en fournit pas moins, même aujourd'hui, sur plusieurs points des éclaircissements qu'on chercherait vainement dans des collections beaucoup plus vastes, et nous pourrions citer telles estampes rares, comme la *Grand'Salle du Palais,* à Paris, et la *Cité de Lyon* gravées par Ducerceau, telles autres à peu près introuvables comme les *Tableaux astrologiques* d'Antonio Carrarino, dont les épreuves se sont conservées dans ces volumes, au grand profit de l'érudition moderne ou tout au moins de notre curiosité.

En tout cas, si l'entreprise à laquelle Rousseau a le premier attaché son nom se recommande par

les intentions qui l'ont inspirée plutôt que par les résultats obtenus, si cette tentative pour recueillir des documents spéciaux a dû forcément se restreindre dans des limites qui ne lui seraient plus imposées de nos jours, d'autres essais poursuivis vers la même époque, et sous l'empire de préoccupations analogues, ont abouti à des conquêtes dont le temps n'a pas plus diminué le prix qu'il n'en a interrompu l'usage. Ces études scientifiques, auxquelles la collection topographique de Lallemant de Betz ne pouvait pourvoir qu'en attendant mieux, trouvaient et trouvent encore tout l'aliment nécessaire dans l'immense série de pièces historiques réunies par Fevret de Fontette, et lorsque, en 1770, ces pièces, au nombre de plus de 12,000, devinrent la propriété du cabinet des estampes (1), elles y constituèrent d'emblée un

---

(1) La cession au cabinet des estampes de la collection formée par Fontette était au fond une véritable donation déguisée, suivant l'usage, sous les apparences d'une vente au roi. Voici les termes du contrat passé à ce sujet entre Jérôme Bignon, bibliothécaire de Sa Majesté, et le fondé de pouvoirs de Fontette, Jean-Baptiste-Antide Fevret de Fontette, son frère : « Le roi ayant agréé les offres de M. de Fontette de remettre à la Bibliothèque de Sa Majesté..... un recueil d'estampes concernant l'histoire de France....., a bien voulu accorder à mondit sieur de Fontette, pour le dédommager des dépenses qu'il a faites pour rassembler cette collection, une somme de 13,000 livres, et, en attendant le payement de ladite somme, ordonner qu'il lui serait délivré une ordonnance annuelle de 600 livres pour lui tenir lieu d'intérêts, et en outre qu'il lui

fonds d'enseignements assez riche pour que les acquisitions faites depuis, — excepté, bien entendu, en ce qui concerne les événements de la fin du dernier siècle, — ne l'aient pas très-sensiblement augmenté.

Comme dans les recueils qui avaient appartenu à Lallemant de Betz, la part des portraits est considérable dans la collection de Fontette, sauf cette différence pourtant que les images admises ici sont exclusivement celles de personnages français. Quoi de plus naturel, puisque c'est l'histoire nationale, non pas une histoire universelle, que Fontette prétendait raconter aux yeux pour ainsi dire, en la composant de la série chronologique des divers documents figurés ? Les portraits de tous les hommes ayant joué un rôle quelconque dans cette histoire de notre pays, les estampes reproduisant tous les événements militaires ou politiques, les faits épisodiques même se rattachant au règne de chacun de nos rois, tels étaient les souvenirs qu'il voulait consacrer et les éléments qu'il se proposait de mettre en œuvre. Le plan arrêté par lui différait donc complétement de celui qu'avaient successivement adopté Clément et le premier possesseur de la collection Lallemant de Betz ; il ne se rapprochait pas davantage du projet qu'avait réalisé Gaignières de dresser avec

---

serait remis un exemplaire complet et en feuilles du recueil d'estampes du *cabinet* de Sa Majesté.

le crayon et le pinceau une sorte d'inventaire des monuments de la sculpture ou de la peinture nationale actuellement existants dans les églises ou dans les palais. D'une part, Fontette s'en tenait aux œuvres de la gravure; de l'autre, les progrès ou les variations de l'art français avaient beaucoup moins d'intérêt à ses yeux que les annales de la France même, que l'histoire de sa vie générale, de sa civilisation, de ses mœurs. En un mot, tout en cherchant ses informations et ses preuves ailleurs que dans les documents écrits, il procédait à la manière des Bénédictins de Saint-Maur et renouvelait, sous une autre forme, quelque chose de l'entreprise accomplie par les savants éditeurs de la collection des *Historiens de la France* et du *Gallia christiana.*

Par ses origines comme par ses aptitudes personnelles et les habitudes laborieuses de toute sa vie, Charles-Marie de Fontette était mieux que personne en mesure de mener à bonne fin une pareille tâche. Né à Dijon en 1710, dans une famille où se perpétuait depuis plus d'un siècle la tradition des études sérieuses et du généreux emploi de la richesse (1); pourvu dès l'âge de vingt-

(1) Le bisaïeul de Fontette était ce Charles Fevret, conseiller au parlement de Bourgogne, dont un livre, le *Traité de l'abus*, est resté célèbre. Le fils de Charles Fevret, conseiller au parlement de Bourgogne comme son père, et sous-doyen de sa compagnie, fonda la bibliothèque publique de la ville de Dijon.

six ans d'une charge de conseiller, qui, en le maintenant au rang qu'avaient occupé ses pères, lui imposait aussi le devoir d'allier à leur exemple les mérites de l'érudit et du lettré aux mœurs sévères du magistrat; enfin, possesseur d'une admirable bibliothèque et doué d'une imperturbable mémoire, — il n'avait, pour édifier le monument auquel il devait attacher son nom, qu'à combiner les matériaux placés les uns à portée de sa main, les autres à des distances d'où sa fortune, aussi bien que son propre savoir, lui permettait de les attirer à lui.

Fontette toutefois, en composant sa collection, ne se bornait pas à rassembler des estampes et à les classer dans un ordre chronologique. A ces pièces historiques, collées sur des feuilles de papier portant chacune l'indication et la date du fait représenté, il ajoutait, en forme de commentaires, des observations manuscrites dont les termes peuvent quelquefois paraître un peu surannés, mais qui le plus souvent révèlent chez l'annotateur un jugement aussi sain qu'une connaissance approfondie des choses ou des personnages en cause. De plus, tout en poursuivant ce vaste travail d'iconologie, il préparait une nouvelle édition de a *Bibliothèque historique* du père Lelong; il en complétait ou en modifiait le texte, suivant ce qu'il avait lui-même appris ou découvert, et, après quinze années d'application et de recherches, il publiait le premier volume de ce grand ouvrage

ainsi refondu, — sauf à regretter modestement dans la préface, à s'accuser presque de n'avoir pas su faire mieux (1).

Cette extrême probité scientifique, ou plutôt cette humilité, est au reste une des qualités distinctives de Fontette, une de celles qui caractérisent en toute occasion ses travaux. Il y a quelque chose d'ingénu et de touchant tout ensemble dans la simplicité avec laquelle l'inscription placée par lui en tête de sa collection d'estampes rappelle l'honnête passion de l'homme et le dévouement patriotique du savant (2). En parlant de son amour, de sa « tendresse » pour l'histoire de France, et des « longs efforts » que son travail lui

---

(1) « Je ne puis raisonnablement me flatter, dit-il, d'avoir rassemblé tout ce que le père Lelong avait omis, tout ce qui a paru depuis sa mort, en un mot tout ce qui existe sur l'*histoire de France;* d'autres viendront après moi qui répareront les omissions du père Lelong et les miennes..... »

(2) Voici dans son entier le texte de cette inscription :

HANC ICONOLOGIAM
CAROLUS-MARIA FEVRET DE FONTETTE
SENATOR DIVIONENSIS
HISTORIÆ FRANCICÆ AMANTISSIMUS
SIBI SUISQUE
MAGNO STUDIO AC LABORE COLLECTAM
DIGESSIT
VERUM AD PUBLICAM UTILITATEM
AC REGIÆ STIRPIS DELECTATIONEM
IN MUSÆO REGIO UT DIGNAM
CONSECRAVIT

a coûtés, Fontette ne songe qu'à l'utilité des résultats, au profit qu'en pourra tirer autrui. Comme un de ses plus illustres devanciers dans la double carrière de magistrat et d'érudit, comme Étienne Pasquier lorsqu'il publiait ses *Recherches* au XVIe siècle, il aurait pu dire : « J'écris ici pour ma France et non pour moi », et certes ces deux mots « ma France » n'eussent fait qu'indiquer avec une stricte justesse l'objet des constantes préoccupations de sa pensée, des plus chères affections de son cœur.

Faut-il conclure de là que tout mérite la même confiance dans les documents dont se compose la collection de Fontette? Nous ne le prétendons nullement. Si les pièces gravées à partir de la seconde moitié du XVIe siècle et représentant des faits ou des personnages contemporains ont, par cela même, une autorité, une authenticité incontestables, celles qui retracent des événements survenus à des époques bien antérieures ne peuvent guère être considérées que comme des œuvres de fantaisie, des allusions plus ou moins ingénieuses aux sujets dont elles sont censées consacrer les souvenirs. Il est évident, par exemple, qu'une vignette exécutée à douze cents ans d'intervalle en mémoire du *Baptême de Clovis* ne saurait nous renseigner fort utilement sur la vraie physionomie de la scène, ou qu'un *portrait* de saint Remy, donné pour tel par Crispin de Passe, n'est bon tout au plus qu'à nous apprendre comment

au temps du graveur un évêque était vêtu. En outre, systématiquement ou non, Fontette supplée parfois au témoignage direct par l'interprétation détournée, au document qu'il n'a pu se procurer sur tel point historique par quelque équivalent de rencontre. C'est ainsi qu'une estampe de Goltzius représentant en réalité le *Jugement de Salomon* devient, faute de mieux, « Clotaire, roi de Soissons, faisant massacrer les enfants de Clodomir, son frère », et que l'image anonyme d'un guerrier allemand du XVI[e] siècle se convertit en un portrait de Samon, marchand franc, natif de Sens, « lequel, ajoute philosophiquement Fontette, élu roi des Sclavons en 650, renonça à la religion chrétienne pour s'accommoder au goût de ses nouveaux sujets ».

On pourra çà et là, surtout en ce qui a rapport aux premiers siècles de la monarchie française, rencontrer d'autres témoignages erronés ou suspects; mais on serait d'autant plus malvenu à s'y arrêter, que les conséquences en sont naturellement moins dangereuses. Personne ne se sentira tenté d'ajouter plus de foi qu'il ne convient à des compositions qui n'ont d'historique que le titre, à ces fantaisies de l'imagination ou du goût moderne sur des sujets empruntés tantôt aux âges légendaires, tantôt à des époques où, l'art de la gravure n'étant pas né encore, aucune information authentique, aucune image contemporaine ne pouvait être transmise à la postérité. En revanche,

les renseignements que la collection de Fontette contient à partir du règne de François Ier sont de nature à persuader les plus incrédules, à contenter les plus curieux. Estampes reproduisant les événements de la place publique ou les cérémonies de la cour, sujets de guerre ou scènes de mœurs, satires politiques ou pièces d'imagerie populaire, tout ce qui peut faire revivre le passé et en divulguer jusqu'aux moindres secrets se trouve ici en pleine lumière et à sa juste place. Lorsque, près de cent ans plus tard, une autre collection formée sur un plan plus rigoureux encore et d'ailleurs riche de toutes les pièces postérieures au règne de Louis XV, lorsque la collection Hennin sera venue s'ajouter à celle-ci, il n'y aura plus dans l'*Histoire de France* par estampes constituée à la Bibliothèque aucun fait de quelque importance, aucun souvenir de quelque intérêt dont le public ne puisse trouver une image instructive ou tout au moins une mention.

VI

L'entrée au cabinet des estampes des recueils qui avaient appartenu à Fevret de Fontette est un des épisodes les plus notables de l'histoire de ce cabinet au XVIIIe siècle; mais la mémoire doit être conservée d'autres bienfaits et d'autres bienfaiteurs, de Michel Bégon particulièrement, dont le nom mérite d'être associé à celui que nous avons rappelé dans les pages qui précèdent. Le rapprochement d'ailleurs est d'autant plus légitime que la collection Bégon et la collection de Fontette prenaient place presque simultanément en 1770 sur les rayons de la Bibliothèque, et que les deux hommes qui les avaient possédées l'une et l'autre, qui maintenant en dotaient leur pays avec la même libéralité, s'étaient trouvés dès leur jeunesse également sollicités aux studieuses recherches par leurs propres goûts et par les traditions de leurs familles.

L'origine de la collection dont Bégon se séparait ainsi, au grand profit du cabinet des estampes, remontait à une époque assez éloignée déjà. « A force de mettre tous les jours quelque chose de nouveau dans mon cabinet, je m'aperçois qu'il commence fort à se remplir et que j'ai bien des

choses fort belles », écrivait en 1689 l'aïeul de celui qui devait un jour transmettre à la Bibliothèque ces mêmes « belles choses » devenues successivement la propriété de son père et la sienne (1). Pendant vingt années encore, le premier possesseur de ce cabinet s'occupa sans relâche d'en augmenter les richesses, et, après lui, son fils et son petit-fils s'y étaient à leur tour si bien employés que, suivant l'état dressé au mois de mars 1770, Michel Bégon se trouvait en mesure de « transporter à la Bibliothèque du roi 24,746 pièces, dans le cas où Sa Majesté agréerait l'offre qu'il lui avait faite » par l'intermédiaire du comte de Saint-Florentin, et surtout à l'instigation de Joly. Le roi, bien entendu, n'eut garde de refuser; mais pour sauver les apparences et pour pro-

(1) Le premier des Bégon, intendant de la marine à Rochefort, comme son fils le fut plus tard au Havre et son petit-fils à Dunkerque, ne consacrait pas seulement à la recherche des belles estampes les loisirs que lui laissaient ses fonctions. Il travaillait tout aussi activement à rassembler des médailles, des spécimens botaniques ou minéralogiques, bien d'autres curiosités encore, à ce point même que les événements les moins propres en apparence à entretenir sa manie devenaient pour lui des occasions de la contenter : « Une femme, écrivait-il en 1695, étant accouchée... d'une fille à deux têtes, je l'ai fait apporter ici et accommoder de manière qu'elle se conservera longtemps. J'en ai fait faire une figure de cire très-ressemblante à l'original. » C'était, on en conviendra, pousser un peu loin l'impartialité scientifique et le zèle pour toutes les raretés.

céder comme on avait agi déjà dans des circonstances à peu près pareilles, il voulut qu'une pension annuelle de 2,000 livres fût, aux termes d'un brevet en date du 4 mai 1770, « accordée audit sieur Bégon, sa vie durant, non à titre de payement de sa collection, mais comme une récompense due au mérite et à la vertu. »

Les 25,000 pièces à peu près provenant de la collection Bégon n'ont pas été, comme les estampes qui avaient appartenu à Lallemant de Betz et à Fontette, conservées à la Bibliothèque dans leur ordre primitif, c'est-à-dire à l'état de série une fois constituée et formant un tout par elle-même. Distribuées aujourd'hui dans les œuvres des différents maîtres, elles sont reconnaissables encore à l'estampille que porte chacune d'elles et qui reproduit les trois premières lettres du nom du donateur; mais, sauf ce certificat d'origine, rien ne les signale à l'attention plus particulièrement que les gravures au milieu desquelles on les a introduites. Qui pourrait regretter, d'ailleurs, cette répartition de la collection Bégon dans les divers recueils dont se compose la collection générale? Les pièces qu'avait réunies Bégon, aussi bien que celles qui appartenaient autrefois à Béringhen, intéressent surtout notre école et l'histoire des talents qui l'ont honorée. Rapprochées des autres témoignages de ces talents en raison des lacunes qu'il s'agissait de combler, elles ont ainsi complété ou utilement accru l'œuvre de

chaque peintre, de chaque graveur, tandis qu'elles seraient restées à peu près perdues pour une étude suivie comme à peu près stériles pour la gloire des maîtres, si on les avait isolées des travaux dus aux mêmes mains et signés des mêmes noms.

Parmi les portefeuilles ou les volumes que Bégon cédait au roi, plus d'un néanmoins contenait autre chose que des planches gravées par des artistes français d'après les tableaux de leurs compatriotes. C'est ainsi que, par le fait même de cette cession, la Bibliothèque s'enrichissait d'une bien précieuse suite de dessins « tirés par les soins de M. de Nointel, ambassadeur du roi à la Porte, d'après les bas-reliefs du temple de Minerve, à Athènes, dans le temps que ce temple, renversé depuis par une bombe des Vénitiens, était encore dans son entier (1) » : recueil inestimable, non pas, tant s'en faut, à cause de l'habileté du dessinateur employé par M. de Nointel, mais en raison des renseignements qu'on ne trouverait nulle part ailleurs sur certaines figures ou certains groupes aujourd'hui anéantis et sur la disposition architectonique des sculptures qui décoraient le Parthénon, avant que ce chef-d'œuvre de l'art fût

(1) Tels sont les termes d'une note manuscrite en tête du volume dans lequel ces dessins sont conservés. — Le marquis de Nointel remplit les fonctions d'ambassadeur du roi de France près la Porte de 1670 à 1678. On sait que la dévastation du Parthénon par les troupes vénitiennes eut lieu en 1687.

ruiné au XVIIe siècle par la guerre, au XIXe par ce que Byron a justement appelé un acte de « rapacité sacrilége » (1).

Si exceptionnelle qu'en fût l'importance, le don de ces dessins n'était pas d'ailleurs le premier que le cabinet des estampes eût reçu dans l'ordre des raretés archéologiques, le seul dont pussent profiter dès cette époque les artistes ou les amateurs spécialement voués à l'étude de l'antiquité. Depuis plusieurs années déjà, la libéralité du comte de Caylus avait assuré à la Bibliothèque la possession d'un grand nombre d'objets précieux. Tandis que le cabinet des médailles héritait, en 1765, du savant antiquaire la plupart des monuments que celui-ci avait réunis dans sa riche collection, le cabinet des estampes, outre beaucoup de pièces isolées, recevait du même bienfaiteur certains recueils formés ou acquis par lui à grands frais et constituant chacun un exemplaire unique : la série des dessins, entre autres, que Caylus avait fait exécuter pour être reproduits par la gravure dans ses propres ouvrages, et les *Peintures antiques trouvées à Rome,* que Pietro Santi Bartoli avait copiées à la gouache pour la reine Christine de Suède (2). Les dessins d'après les sculptures

(1) Les spoliations auxquelles lord Elgin a eu le malheur d'attacher son nom ont été commises en 1814.

(2) Le don fait par Caylus au cabinet des estampes précéda en réalité d'une année le legs que le cabinet des mé-

du Parthénon, entrés au cabinet des estampes avec l'ensemble de la collection Bégon, s'ajoutaient donc en réalité à plus d'un document de même espèce. Si le moment n'était pas arrivé encore où le goût de quelques-uns pour l'art antique deviendrait, sous l'influence de David, une passion générale et presque une religion d'État, si, vers la fin du règne de Louis XV, les occasions d'étudier les exemples grecs ou romains ne laissaient pas, à la Bibliothèque comme ailleurs, de demeurer assez rares, ces occasions du moins ne faisaient pas complétement défaut, et, même de ce côté, le cabinet des estampes était en mesure de fournir des renseignements utiles aux artistes ou aux curieux.

Cependant la vente prochaine de la plus belle collection de gravures que, depuis l'abbé de Marolles et Beringhen, un amateur eût réussi à se former, la vente, annoncée pour le mois de novembre 1775, de la célèbre collection Mariette, préoccupait trop justement le garde du cabinet des

---

dailles fut appelé à recueillir en 1765. Toutefois les portefeuilles et les volumes transportés, du vivant même du donateur, de l'hôtel de Caylus à la Bibliothèque, sortirent peu après de cet établissement pour être momentanément réintégrés sous le toit qui les avait abrités d'abord. Le duc de Caylus, neveu du comte, ayant, en 1772, obtenu du roi « la jouissance, sa vie durant, des choses rares qui composaient le cabinet de feu son oncle », ce fut seulement à la mort de cet usufruitier que la Bibliothèque se trouva définitivement pourvue.

estampes pour qu'il pût songer dès lors à élargir beaucoup la nouvelle voie ouverte aux études par les dons de Bégon et de Caylus. Il s'agissait en effet d'empêcher, au profit de la France et, comme l'écrivait Joly, « pour l'honneur de la nation », la dispersion des trésors accumulés pendant plus d'un siècle par trois générations d'iconophiles, dont le dernier, Pierre-Jean Mariette, mérite encore aujourd'hui le renom du connaisseur le plus délicat, de l'écrivain technique le plus savant que notre pays ait vu naître; il s'agissait, en acquérant en bloc pour la Bibliothèque cet inestimable cabinet, de réaliser les vœux patriotiques de celui qui en avait été le possesseur et qui, dans l'espoir de cette acquisition posthume, avait, de son vivant, résisté aux offres éblouissantes par lesquelles l'impératrice d'Autriche et l'impératrice de Russie, l'électeur de Saxe et le roi de Prusse, d'autres souverains encore s'étaient à l'envi efforcés de le séduire. Restait toutefois à convaincre qui de droit de la nécessité d'un gros sacrifice pécuniaire, à combattre d'avance la fin de non-recevoir que les ministres d'alors pourraient, à l'imitation du cardinal de Fleury, opposer aux sollicitations (1). Joly ne manqua pas de s'y em-

(1) Lorsque, trente-cinq ans auparavant, l'achat pour le roi de la magnifique collection de dessins anciens formée par Crozat avait été proposé au cardinal de Fleury, celui-ci s'était contenté de répondre avec autant de naïveté

ployer de tout son cœur. Mémoires adressés au ministre de la maison du roi, sous le titre de « Raisons puissantes pour acquérir le cabinet de feu M. Mariette et le réunir à celui de Sa Majesté », — rapports à Turgot qui venait d'être nommé contrôleur général des finances, — conférences quotidiennes avec le directeur de la Bibliothèque pour entretenir ou stimuler son zèle, — démarches personnelles auprès de Pierre, premier peintre du roi, auprès de Cochin et du graveur Lempereur, chargés tous trois d'examiner la collection et d'entrer en pourparlers avec les héritiers de Mariette, — tout ce qu'il est possible d'écrire, de dire ou de faire en vue d'une heureuse solution, Joly le fait, le dit ou l'écrit, non sans quelque excès parfois de lyrisme dans l'expression ou tout au moins d'indépendance grammaticale, mais toujours avec une ardeur intelligente et une conviction qui rachètent amplement les imperfections de la forme :

« On peut, écrivait-il au ministre Lamoignon de Malesherbes, on peut acquérir un diamant, une statue, un tableau, mais on ne pourra jamais, même à prix d'argent, rassembler un cabinet de dessins et d'estampes tel que celui de M. Mariette. S'il venait à être divisé ou transféré chez une puissance étrangère, la France perdrait pour toujours ce que le hasard, la fortune et le goût avaient

---

au moins que de mauvaise humeur : « Le roi a bien assez de fatras; je n'irai pas encore en accroître la quantité. »

pris plaisir à recueillir... et qu'on devrait nommer *type universel* ou *objet de délices* ».

Et ailleurs :

« L'assemblage de ces richesses est un prodige. Ce prodige en a enfanté un second, celui d'avoir transmis pendant près de deux siècles, la même fortune, le même goût épuré et le même savoir éclairé dans la personne du citoyen dernier possesseur de cette superbe collection. » — Ce qui voulait dire en français que le troisième Mariette avait dignement continué les traditions de son père et de son aïeul. « Enfin, ajoutait Joly, quant à ce qui constitue la gravure, ses progrès, sa conservation, en un mot ce qu'elle a d'unique et de rare, M. Mariette a rassemblé ces miracles. Son cabinet passant dans celui du roi, il faudrait, pour ainsi dire, ne le communiquer que par permission expresse de Sa Majesté. » Par malheur, ni le roi ni le garde du cabinet des estampes n'eut à prendre ces précautions. Il fallut s'arrêter devant les prétentions des héritiers de Mariette que le succès d'une première vente composée seulement des doubles de la collection avait mis en goût de rêver, quant au prix qu'ils tireraient de cette collection même, fort au delà du vraisemblable et du juste (1).

---

(1) La vente de ces doubles, qui eut lieu en janvier et en mai 1775, ne produisit pas moins de 69,000 livres. — Quant à l'ensemble des dessins et des estampes que les héritiers de Mariette avaient refusé de céder au roi pour la

Bien qu'au dernier moment Lempereur et Pierre, comme mandataires du ministre, eussent été jusqu'à offrir la somme énorme pour l'époque de 300,000 livres, la vente en détail qu'on avait voulu prévenir fut irrévocablement décidée.

Restait donc pour unique ressource l'obtention d'un crédit qui permît à la Bibliothèque de s'approprier au moins une partie des pièces les plus importantes et d'enlever aux compétiteurs ces chefs-d'œuvre de la gravure, comme de son côté l'administration du Louvre devait s'efforcer de conquérir les principaux dessins. En réponse aux pressantes sollicitations de Joly, Turgot décida qu'une somme de 50,000 livres serait mise à la disposition du garde du cabinet des estampes, « afin d'augmenter ce cabinet des morceaux de première rareté qui se trouveraient manquer ou de ceux qui mériteraient d'être acquis à cause de la beauté supérieure des épreuves ». Toutefois, quelque diligence qu'il crût avoir faite, Turgot accordait cette autorisation trop tard. Lorsque Joly reçut la lettre qui lui en donnait avis, huit jours s'étaient écoulés déjà depuis l'ouverture de la vente, et l'on devine avec quelle douleur le pauvre homme, durant ces huit premières vacations, avait vu adjuger à autrui, sans pouvoir

---

somme de 300,000 livres, la vente qui en fut faite à partir du 15 novembre 1775 ne produisit qu'un chiffre inférieur de 11,500 livres à cette somme.

même en disputer une seule, tant d'estampes précieuses dont il s'était promis d'enrichir notre dépôt national. Ce qui lui échappe ainsi pendant ces jours funestes, c'est un exemplaire, unique dans les conditions où il se trouve, des *Triomphes de l'empereur Maximilien*, « ce chef-d'œuvre, écrit tristement Joly, de la gravure en bois par le célèbre peintre Albert Durer », et qui n'est vendu que 900 livres; c'est un œuvre incomparable de Marc-Antoine, composé de plus de 700 estampes, « toutes de la plus grande beauté et en perfection d'épreuves »; ce sont des lots de pièces appartenant aux écoles primitives de l'Italie ou de l'Allemagne, des eaux-fortes hollandaises « avant l'achèvement des travaux », des estampes en camaïeu « avec des différences dans les couleurs », — bien d'autres raretés ou morceaux de choix pointés d'avance sur le catalogue comme le butin réservé au cabinet des estampes et que le hasard des enchères dispersait maintenant entre toutes mains.

Passe encore lorsque ces admirables pièces ne quittaient la salle de vente que pour entrer dans quelque collection particulière. Tout espoir de les reconquérir un jour n'était point par cela même absolument perdu, et, plus d'une fois en effet, avant la fin du dernier siècle comme dans le cours de celui-ci, certains monuments considérables de la gravure provenant du cabinet de Mariette ont pris à la Bibliothèque la place dont un fâcheux

concours de circonstances les avait d'abord éloignés (1); mais pour les estampes devenues le lot de quelques grandes collections publiques, pour toutes celles par exemple qui, au lendemain de la vente, étaient allées s'immobiliser dans les musées de Dresde et de Vienne, qu'attendre de la fortune et de l'avenir? Le mal de ce côté restait sans remède, le préjudice irréparable. Bien qu'une fois maître du crédit que Turgot lui avait tardivement ouvert, Joly se soit efforcé de regagner quelque chose du temps et des occasions perdus, bien que, entre autres acquisitions précieuses, il ait assuré à la Bibliothèque la possession de magnifiques épreuves, retouchées par le peintre lui-même, des principales planches gravées d'après les tableaux de Rubens (2), — la privation de l'ensemble des

---

(1) Ainsi, en 1784, la mise en vente de la bibliothèque du duc de La Vallière permit au cabinet des estampes de retrouver et d'acquérir ce bel exemplaire des *Triomphes de Maximilien* que Joly, huit ans auparavant, se lamentait d'être condamné à laisser passer. De nos jours encore, bon nombre d'estampes ayant appartenu à Mariette et dont la provenance est constatée par la signature apposée sur le verso de chacune d'elles, ont été et continuent d'être ressaisies pour le cabinet de France, au fur et à mesure des occasions. Toutefois, combien d'autres pièces de même origine, transportées en 1775 à l'étranger, n'ont fait depuis lors ou ne feront que changer de destination sur place et ne repasseront jamais nos frontières!

(2) Les acquisitions faites à la vente Mariette par le cabinet des estampes donnèrent un total de 12,504 pièces, parmi lesquelles les épreuves en premier état de plusieurs des eaux-fortes de Van Dyck et de Claude le Lorrain, — la

trésors qu'avait laissés Mariette n'en est pas moins la plus cruelle déception, la plus grande mésaventure dont le souvenir se rattache à l'histoire du cabinet des estampes. Si l'on jette les yeux sur le catalogue dans lequel figurent tant d'articles d'élite, tant de belles œuvres ou de raretés dignes de s'ajouter à celles qu'avait autrefois recueillies l'abbé de Marolles, on appréciera l'étendue de ce que Joly pouvait sans exagération appeler un « déplorable malheur pour le pays ».

---

plupart des planches gravées d'après Poussin qui composent présentement l'œuvre de ce maître, — la *Madeleine* d'Edelinck avant la lettre et sans la bordure, — une épreuve réputée unique de la *Vierge* gravée par Spierre d'après Corrége; enfin, — ce qui peut paraître aujourd'hui une bien large concession au goût de l'époque, — trois épreuves chèrement payées de la fade *Sainte-Geneviève* gravée d'après Carle Vanloo par Balechou.

VII

A défaut d'une compensation aussi introuvable d'ailleurs dans l'avenir que dans le présent, y eut-il du moins pour le cabinet des estampes, vers la fin du XVIII[e] siècle, des dédommagements à la perte qu'il venait de subir? Sans doute, l'acquisition si involontairement manquée de la collection Mariette ne découragea pas Joly à ce point qu'il négligeât les occasions favorables qui pouvaient encore se présenter; mais ces occasions devenaient de plus en plus rares et les résultats, si bons qu'ils fussent, de moins en moins comparables aux éclatants succès passés. Sauf 44 gravures italiennes du XV[e] siècle qu'un amateur, M. Bourlat de Montredon, avait eu l'heureuse fortune de découvrir à Constantinople et qui, mises en vente après sa mort, furent acquises pour la Bibliothèque presque en même temps que la collection de plantes dessinées connue sous le titre de *Hortus Cellensis* et plusieurs suites d'estampes ou de miniatures ayant appartenu au duc de La Vallière, sauf encore un recueil des eaux-fortes de Rembrandt, composé de plus de 700 épreuves et acheté en 1784 au peintre Peters pour la somme de 24,000 livres, — on ne trouverait guère à citer des pièces d'un haut

intérêt ou des œuvres d'art d'un grand mérite parmi celles qui entrèrent au cabinet des estampes depuis l'année 1776 jusqu'à la fin du règne de Louis XVI.

A plus forte raison les années qui suivirent ne devaient-elles pas faciliter les transactions ou stimuler les libéralités privées. Le gouvernement d'alors, il est vrai, ne se fit pas faute de suppléer aux unes et aux autres par les confiscations et les saisies; mais on eut beau, à l'intention du cabinet des estampes, faire main basse sur les recueils, presque tous lacérés d'ailleurs, qui se trouvaient aux Tuileries ou à Versailles, sur 10 ou 12,000 gravures provenant des émigrés et sur plus de 40,000 autres conservées dans divers couvents de Paris (1), — le tout n'arriva guère qu'à encombrer de doubles ou d'ouvrages sans valeur l'établissement qu'on prétendait enrichir.

Il en fut à peu près de même de ce que les victoires sur l'étranger lui procurèrent pendant les dernières années du siècle. Si plusieurs belles pièces faisant partie du cabinet du Stathouder et rapportées de Hollande en 1795 ajoutèrent un appoint assez notable aux œuvres de certains maîtres, parmi les 21,700 estampes ayant appartenu

(1) Nous ne comprenons pas dans ce chiffre les estampes formant la collection que M. de Tralage avait léguée à la bibliothèque de l'abbaye de Saint-Victor, et dont la translation à la Bibliothèque nationale sera mentionnée un peu plus loin.

aux Jésuites établis à Cologne et les 3,000 estampes envoyées d'Italie, à peine, — suivant le témoignage de Joly fils qui à cette époque avait succédé à son père, — s'en trouvâ-t-il quelques centaines qu'on pût considérer comme ne faisant pas double emploi avec celles que le cabinet possédait de longue date. Encore ces pièces d'élite ou du moins relativement utiles, étaient-elles pour la plupart en aussi mauvais état que le reste, c'est-à-dire « tachées, déchirées ou très-faibles d'épreuve ». On ne saurait donc regretter beaucoup pour le cabinet des estampes l'obligation que les événements lui imposèrent, vingt ans plus tard, de restituer à leurs anciens propriétaires les biens dont les conquêtes de nos armées l'avaient momentanément rendu détenteur. Sans parler de la question d'équité, il y avait là en réalité plutôt un allégement qu'un préjudice, la plupart des objets réclamés n'ayant guère fait qu'envahir la place réservée jusqu'alors aux œuvres d'un intérêt sérieux ou aux belles œuvres.

Pour nous en tenir d'ailleurs à ce que le département des estampes possède encore du contingent fourni par les réquisitions pendant la période révolutionnaire, deux collections seulement, parmi toutes celles dont l'entrée remonte à cette époque, nous semblent exiger une attention particulière ou mériter au moins une mention. L'une, qui avait appartenu à l'ancien ministre émigré Bertin et que celui-ci avait exclusivement com-

posée de pièces chinoises ou japonaises, est devenue le fonds d'une importante série à laquelle d'autres dessins ou d'autres gravures en bois originaires des mêmes pays ont ajouté et ajoutent encore d'année en année des suppléments précieux. L'autre, plus considérable par le nombre, puisqu'elle ne comprenait pas moins de 33,000 estampes, avait été formée par un conseiller au Parlement de Paris, M. Nicolas de Tralage, et léguée par lui à la bibliothèque de Saint-Victor où on l'avait prise avec le reste à l'époque de la suppression des couvents. Transportée au cabinet des estampes, cette volumineuse collection y introduisait un principe nouveau, en ce sens que la classification en avait été faite non, comme d'ordinaire, au point de vue de l'art, de l'archéologie ou de l'histoire, mais dans l'intérêt tout spécial des études relatives à la mythologie. Toute image de dieu, de déesse ou de demi-dieu, qu'elle procédât du génie antique ou de la fantaisie d'un maître moderne, toute représentation allégorique, quels qu'en fussent la date, les mérites ou les formes, avait sa raison d'être et sa place dans ce vaste répertoire des fictions figurées, dans ce dictionnaire pittoresque de la fable conçu à peu près et sauf la différence des éléments, établi sur le même plan que le recueil historique de Fontette. En rassemblant ainsi des documents de toute provenance et d'une autorité fort inégale, la main de Tralage, il est vrai, se montrait plus active qu'in-

telligente, et préparait en réalité pour l'avenir une provision de matériaux bien plutôt qu'elle n'édifiait un monument; mais le travail accompli n'en avait pas moins une utilité véritable. La part une fois faite des doctrines plus impartiales que de raison qui l'ont inspiré, il n'y a que justice à reconnaître ce qu'il a en soi de profitable à un certain ordre d'études, et quels secours il offre encore aujourd'hui à ceux qui savent en interroger les résultats avec discernement.

Tout ne s'était pas borné pourtant, durant la période révolutionnaire, à ces mesures prescrites par les lois nouvelles, à ces confiscations ou à ces envois du dehors. Les terribles secousses qui, sur le sol de la France entière, venaient de jeter bas tant d'hommes et de choses avaient eu leur contrecoup à l'intérieur de la Bibliothèque, et parmi les anciens fonctionnaires de l'établissement restés à leur poste comme parmi ceux qu'installait à tour de rôle l'administration girondine ou montagnarde, plus d'un était tombé victime de son passé ou de la situation que les événements récents lui avaient faite. Tandis que Chamfort et le conventionnel Carra, revêtus tous deux après le 10 août du titre de « bibliothécaire national », payaient de leur vie, au bout d'une année seulement d'exercice, la modération relative de leurs opinions ou de leurs actes (1), — tandis qu'à la

(1) Chamfort, arrêté une première fois en 1792 et relâché

même époque Girey-Dupré, sous-garde au département des manuscrits, était condamné à mort par le tribunal révolutionnaire « comme auteur ou complice de la conspiration qui a existé contre l'unité et l'indivisibilité de la République, la liberté et la sûreté du peuple français (1) », — le docte van Praët, alors au début de sa carrière, l'illustre abbé Barthélemy lui-même, malgré l'éclat de ses services et la majesté de ses soixante-dix-sept ans, son neveu, Barthélemy de Courçay, adjoint à la garde du cabinet des médailles, d'autres employés supérieurs encore étaient jetés en prison. Plus tard, c'est l'orientaliste Lefèvre de Villebrune, nommé bibliothécaire national sur la recommandation de Robespierre, que la chute de son sinistre patron et ses propres essais, à la

---

après une détention de quelques jours, fut de nouveau décrété d'accusation l'année suivante. A la vue des gendarmes chargés de s'emparer de sa personne, Chamfort, sous prétexte de quelques préparatifs, passe dans une pièce reculée de son appartement, et décharge à bout portant sur son front un pistolet dont la balle lui fracasse une partie du crâne et lui crève un œil sans atteindre la cervelle. Désespéré de vivre encore, il saisit alors un rasoir et se déchire la gorge à coups redoublés; mais la mort continue de se refuser à l'appel de ses mains furieuses. Elle ne vint pour lui qu'au bout de trois mois d'horribles souffrances. — Quant à Carra, on sait que traduit devant le tribunal révolutionnaire avec vingt de ses collègues appartenant comme lui au parti de la Gironde, il les suivit sur l'échafaud où ils montèrent le 31 octobre 1793.

(1) *Moniteur*, 25 novembre 1793.

Bibliothèque, de dictature terroriste entraînent à une démission trop bien justifiée aux yeux de tous, en attendant la proscription à laquelle il devait être condamné sous le directoire. Partout l'instabilité dans les procédés administratifs aussi bien que dans l'influence des hommes appelés à les employer; partout un régime d'anarchie, de démentis continuels au point de vue des doctrines, de violences contre les individus, remplaçant la sage discipline de l'ancien temps, et, au milieu de ces perturbations ou de ces vengeances, quelques efforts seulement tentés par d'obscurs survivants du passé pour défendre ce qui peut être préservé encore et maintenir un reste d'ordre à mesure que la tyrannie ou la sottise démagogique tend à bouleverser chaque service, à le désorganiser de plus en plus.

Le département des estampes et le digne chef qui le dirigeait depuis près d'un demi-siècle ne pouvaient échapper ni aux agitations, ni aux périls survenus à cette époque dans les autres départements et pour les autres fonctionnaires de la Bibliothèque. Naturellement désigné aux défiances du nouveau pouvoir par l'indépendance de son caractère comme par ses liaisons publiques avec plusieurs personnages de l'ancienne cour, Joly avait été frappé l'un des premiers, et il n'eût pas même été besoin pour cela qu'un homme attaché depuis quelque temps, grâce à lui, au cabinet des estampes, qu'un employé nommé

Tobiezen-Duby prît la peine de le dénoncer. Ses antécédents bien connus suffisaient; mais le délateur avait ses raisons pour travailler à précipiter les choses. En provoquant dès le mois de septembre 1792, par une lettre adressée à madame Roland, la destitution de Joly, « comme un juste châtiment de son aristocratie », il n'entendait pas, une fois le coupable puni, se contenter de cette satisfaction stérile. Il fallait, pour achever la justice, que la place devenue vacante lui fût donnée, à lui, et non à un autre : « Vertueuse citoyenne, écrivait-il, cette place m'appartient de droit. Je suis orphelin..., je suis marié; mais je n'ai pour tout bien que 300 livres de rente et mon emploi de 800 livres. Mon père a été interprète à la Bibliothèque nationale..., et je suis le continuateur et l'éditeur de plusieurs ouvrages nationaux qu'il a laissés... Enfin, je suis patriote avant le 10 août. Brissot le sait, et son journal du 7 juillet en contient une preuve. Citoyenne, avec ces titres, mériterais-je le passe-droit dont je suis menacé? »

Il ne paraît pas que la valeur de ces titres ait été jugée par la femme du ministre de l'intérieur ou par ses amis aussi rare que l'aurait voulu faire croire celui qui les présentait. D'ailleurs, le plus considérable des ouvrages « nationaux » dus à la plume de Tobiezen-Duby le père et aux soins de son fils n'était autre qu'un livre publié, deux ans auparavant, par le solliciteur lui-même sur les

Monnaies des barons et des prélats de France. Peut-être n'y avait-il pas là de quoi démontrer très-clairement le républicanisme prématuré d'un patriote qui se vantait d'avoir fait ses preuves au temps de la royauté. Quoi qu'il en soit, ce triste intrigant n'obtint que la moitié du succès qu'il s'était promis. Il réussit bien à faire expulser Joly, c'est-à-dire « l'homme de la Bibliothèque pour lequel » il déclarait naguère « avoir le plus de respect, d'égards et d'estime »; il eut la consolation encore de voir le fils de cet « aristocrate » perdre, en sa qualité de complice des crimes reprochés à son père, la place d'adjoint à la garde du cabinet des estampes qu'il occupait depuis plusieurs années : quant à lui, il n'en demeura pas moins, malgré tout, simple employé comme devant. Pour se dédommager de sa déconvenue, Tobiezen-Duby ne manqua pas, il est vrai, d'injurier dans d'ignobles pamphlets la « vertueuse citoyenne » dont il avait en vain recherché la protection et qui maintenant n'était plus pour lui que « la femme Roland »; mais la succession de Joly et même celle de Joly fils, sur laquelle Tobiezen-Duby s'était rabattu en désespoir de cause, furent recueillies par d'autres mains que les siennes, et, pour comble d'infortune, l'héritier qu'on lui préférait appartenait comme lui à la classe des employés inférieurs de la Bibliothèque, sans se recommander d'ailleurs par des aptitudes personnelles beaucoup plus

remarquables, ni par de plus brillants états de service (1).

Le nouveau garde, toutefois, avait sur son compétiteur évincé l'avantage d'être véritablement un honnête homme. Si pendant les trente mois à peu près que dura la gestion de Bounieu, — ainsi se nommait le successeur de Joly, — on ne trouve à relever aucun progrès notable, aucune tentative même digne d'être mentionnée, on ne pourra non plus y découvrir l'indice d'une témérité ou d'une négligence quelconque dans l'administration et dans la surveillance du dépôt « confié par la nation ». Le soin scrupuleux, au contraire, avec lequel Bounieu inscrit sur son registre, jour par jour et presque heure par heure, jusqu'aux moindres incidents qui se produisent, jusqu'à la plus minime dépense qu'exigent les besoins du département, — d'autres témoignages matériels encore attestent chez lui, à défaut de qualités brillantes,

(1) A proprement parler même, celui que Tobiezen-Duby voyait ainsi s'emparer de la place n'avait tenu jusqu'alors par aucune attache officielle à l'établissement dont il devenait un des chefs. Après avoir tant bien que mal étudié la peinture dans l'atelier de Pierre et produit quelques médiocres tableaux, il avait été chargé de restaurer les globes de Coronelli un peu endommagés au moment de leur installation à la Bibliothèque. En raison de ce travail, on lui avait accordé un modeste logement à côté de ceux qu'occupaient les fonctionnaires ou employés des divers départements. Il se trouvait donc par le fait être de la maison, mais en qualité d'hôte ou d'auxiliaire momentané bien plutôt qu'à un titre permanent et défini.

beaucoup de bon vouloir et de bonne foi. A peine pourrait-on lui reprocher le naïf mouvement d'amour-propre qui le porte, aussitôt qu'il est entré en fonctions, à faire rechercher et acquérir, pour en composer son *œuvre*, une douzaine de mauvaises estampes en manière noire d'après ses propres tableaux : inoffensives compositions d'ailleurs, qui, sorties d'une imagination au moins impartiale, reproduisent avec la même impassibilité dans le style, avec les mêmes banalités pittoresques, le *Déluge* et la *Naissance de Henri IV, Sainte Cécile* et une *Caravane, Jeanne d'Arc* et *l'Amour conduit par la Folie*. A cela près, tout, pendant ces deux ans et demi de direction négative ou, si l'on veut, d'interrègne, se borna fort heureusement au maintien des choses telles que l'ancien régime les avait établies. Jusqu'aux ornements et aux emblèmes réputés ailleurs séditieux, jusqu'à ces reliures *aux armes* que, dans d'autres collections publiques, on avait commencé de détruire avant qu'un décret de la Convention défendît « de mutiler les livres imprimés ou manuscrits, sous prétexte de faire disparaître les signes de la royauté ou de la féodalité (1) », — tout fut préservé, tout demeura dans son état normal et à sa place. Aussi lorsqu'en 1795, Joly fils, par une sorte de restauration domestique, se

(1) Loi du 24 octobre 1793.

vit appelé au poste que son père déjà presque octogénaire et à demi frappé de cécité ne pouvait plus reprendre, il se trouvait et il retrouvait le département lui-même dans les conditions matérielles où ils eussent été l'un et l'autre si nul changement politique ne fût survenu. Il semblait que ce qui s'était passé dans l'intervalle n'avait eu d'autre résultat que de substituer une nouvelle étiquette à l'inscription autrefois placée sur la porte du cabinet des estampes du roi, un nouveau titre à celui qu'avaient porté jusqu'alors les gardes de ce cabinet, et quand deux ans plus tard, en 1797, Joly acquérait, pour la somme de 3,000 livres, l'œuvre fort peu démocratique assurément du graveur Jacques-Philippe Lebas, que faisait-il, sinon continuer l'application des principes dont il avait depuis sa jeunesse reçu la tradition?

Cependant cette même année 1797 allait être marquée par un événement tout autrement mémorable, par une découverte aussi importante pour l'histoire de l'art lui-même que pour l'honneur du cabinet des estampes. On sait avec quelle passion l'Allemagne et l'Italie se disputaient la gloire d'avoir donné naissance à l'inventeur de la gravure, et dans combien d'écrits, surtout depuis la seconde moitié du XVIIIe siècle, ces revendications en sens contraire s'étaient poursuivies, sans néanmoins aboutir à aucun résultat décisif, à la production d'aucune preuve. Forts du témoignage

de Vasari, les érudits italiens tenaient pour l'orfévre florentin Maso Finiguerra et pour la tradition qui lui attribuait la découverte de l'art (1). De leur côté, les Allemands, et Heinecke avec plus de hauteur que personne, s'étonnaient qu'on défendît une pareille cause sans pouvoir avec certitude « présenter au public la moindre estampe de ce fameux Finiguerra (2) », tandis qu'on n'avait en Allemagne que l'embarras du choix entre les pièces authentiques gravées par Martin Schoengauer et par quelques-uns de ses contemporains ou de ses prédécesseurs. La question était de savoir toutefois si ces estampes, dont les plus anciennes portent le millésime 1466, étaient en réalité antérieures aux estampes italiennes non datées, et si quelqu'une de celles-ci ne devait pas, en raison des caractères mêmes du travail ou par le rapprochement de certains témoignages historiques, faire justice des prétentions de l'Allemagne.

Les choses en étaient là lorsque, au commencement de son séjour à Paris en 1797, le garde

---

(1) Il va sans dire qu'il n'est question ici que de l'impression des planches gravées *en creux*. Le secret de tirer des épreuves sur un bloc de bois gravé *en relief* était populaire dès les premières années du XVe siècle, ainsi que le prouvent, entre autres monuments datés, la *Vierge de* 1418 à la Bibliothèque de Bruxelles et le *Saint-Christophe* de 1423 dans la collection de lord Spencer.

(2) *Idée générale d'une collection d'estampes*, p. 140.

du cabinet de Parme, le savant abbé Zani, crut reconnaître parmi quelques vieilles estampes italiennes conservées dans notre Bibliothèque nationale une épreuve sur papier d'une plaque d'argent, d'une *paix* (1) représentant le *Couronnement de la Vierge,* gravée et niellée par Maso Finiguerra pour le baptistère de Saint-Jean à Florence. Or cette *paix,* — les registres du baptistère en font foi, — avait été livrée en 1452 par l'orfévre florentin qui avait reçu alors le prix fixé pour la rémunération de son travail. Zani se rappelait le fait, et, de plus, il avait eu l'occasion de voir assez récemment à Livourne, dans la collection Seratti, une contre-empreinte en soufre de la composition gravée sur la plaque originale. L'épreuve sur papier qui venait de frapper ses regards avait donc, à quelques jours près, le même âge que cette épreuve en soufre. Il fallait nécessairement que Finiguerra l'eût tirée avant l'opération de la niellure, c'est-à-dire avant l'introduction dans les tailles de l'émail noir qui devait s'y incruster; il fallait qu'il l'eût prise au moment où les travaux de gravure proprement dite étaient seuls terminés, par conséquent à une

(1) Il est d'usage de désigner ainsi une plaque en métal que, dans les messes solennelles, le célébrant, pendant qu'on chante l'*Agnus Dei,* donne à baiser aux membres du clergé et aux fidèles en adressant à chacun d'eux ces paroles : *Pax tecum.*

époque antérieure à la fin de cette année 1452 signalée dans les archives du baptistère comme la date de l'achèvement et de la livraison de l'ouvrage. Il fallait enfin que cette petite feuille de papier, déjà vieille de plus de trois siècles, eût été imprimée à Florence quatorze ou quinze ans plus tôt que l'estampe allemande au burin la plus ancienne, de l'aveu même de Heinecke et des siens.

On devine l'empressement de Zani à rechercher tout ce qui pourrait convertir ses suppositions en arguments positifs et sa secrète espérance en certitude. Quelle joie pour lui qui n'avait cessé de soutenir la cause de Finiguerra avec plus de zèle et de conviction qu'aucun de ses compatriotes, mais avec une conviction tout instinctive, quel surcroît d'honneur pour l'Italie s'il arrivait à produire la preuve irrécusable de la justesse de ses pressentiments et de la vanité des prétentions élevées par les Allemands! Le moyen pourtant, dans une conjoncture aussi grave, de se fier uniquement à ses souvenirs? D'ailleurs, crier victoire avant l'heure, n'eût-ce pas été s'exposer au danger de recevoir plus tard quelque péremptoire démenti, ou de céder involontairement ses droits à quelque survenant en humeur de se faire valoir? Zani sut garder le silence jusqu'au jour où il pourrait sans péril proclamer sa découverte; mais lorsque ce jour fut arrivé, lorsqu'un dessin fait sur sa demande à Florence d'après la *paix* même du baptistère lui

eût permis de constater l'identité absolue de l'épreuve avec l'œuvre originale, — sauf la reproduction de celle-ci en sens inverse et, par conséquent, dans le sens nécessaire d'une impression directe, — adieu la possession de son secret et de soi-même! adieu toute précaution conseillée d'abord par la prudence, toute crainte de susciter des compétiteurs ou d'être arrêté par une objection! Rien de plus naïvement enthousiaste, mais d'un enthousiasme bien légitime après tout, que le récit par Zani lui-même de ses émotions au moment où, toutes les preuves recueillies, il se sentit enfin en mesure de divulguer sa découverte. « Ma plume, dit-il, est impuissante à décrire ce que j'éprouvai pendant cet instant fortuné..... Mon cœur nageait dans un océan de félicité inconcevable.... Je fis part de ma trouvaille à M. Joly, l'homme le plus aimable que je connaisse et le très-digne garde du cabinet de Paris, aux employés sous ses ordres, à plusieurs amis parmi lesquels se trouvait le célèbre M. Denon, qui voulut dessiner mon portrait dans l'attitude même où il m'avait vu, la loupe à la main et les yeux fixés sur cette chère petite feuille de papier (1). »

Un employé alors très-jeune du département des estampes, qui devait, quarante-trois ans plus

---

(1) *Materiali per servire alla storia dell' iucisione*, p. 49 et suiv.

tard, en devenir le conservateur, M. Duchesne, assistait à cette scène des confidences finales, et il l'a racontée à son tour :

« Il serait difficile, écrivait-il dans son *Essai sur les nielles,* de peindre la joie de l'estimable abbé Zani au moment où, ayant acquis la certitude de sa découverte, il s'empressa de nous en faire part. Cet excellent homme était tellement sourd qu'il entendait à peine les compliments qu'on lui faisait. ....S'exprimant avec beaucoup de difficulté en français, il cherchait par moments à se faire mieux comprendre en parlant italien ; puis, pour s'expliquer mieux encore, il se servait de phrases latines que sa prononciation rendait presque inintelligibles ou d'expressions techniques... *niello, niellare, niellatore* dont le sens ne nous était pas connu : le tout entremêlé d'exclamations joyeuses... L'agitation dans laquelle était l'abbé Zani devait paraître d'autant plus singulière que depuis six mois qu'il venait tous les jours travailler à la même place, son infirmité le rendait semblable à un terme et l'empêchait de prendre part à rien de ce qui se passait autour de lui... Je n'oublierai jamais la scène que produisit l'état d'enthousiasme où se trouvait ce digne abbé Zani. Elle m'a frappé si fortement, qu'après plus de vingt-cinq ans, elle est encore parfaitement présente à mon esprit. »

Un pareil événement était en effet de nature à laisser de profonds souvenirs. Grâce à la découverte de Zani, cette question de priorité si long-

temps débattue se trouvait définitivement tranchée, et la renommée légendaire de Finiguerra désormais fondée sur un témoignage irréfragable : car, que pouvait-on objecter? L'hypothèse d'un tirage, à une date relativement moderne, sur la contre-empreinte en soufre autrefois prise par Finiguerra et que Zani avait vue à Livourne? Quelques érudits allemands ont essayé de ce faux-fuyant pour se soustraire à l'autorité d'un fait qui déconcertait leurs calculs aussi bien qu'il humiliait leur orgueil national; mais comment la force de pression qu'exige le tirage d'une épreuve sur papier n'aurait-elle pas écrasé ce moule en soufre? En admettant même qu'il eût pu offrir une résistance suffisante, comment les tailles si délicatement creusées dans le métal se seraient-elles reproduites ici avec assez de précision pour recevoir, pour endiguer l'encre qui devait ensuite se déposer sur le papier? Au lieu des contours fins et nets que nous voyons sur l'épreuve, nous n'aurions de ces formes mêmes qu'une vague esquisse, qu'une indication sommaire et barbouillée. — Non, quelque difficulté qu'on fît mine de soulever, à quelque prétexte que les vaincus recourussent pour tenter une diversion ou pour consoler leur amour-propre, la partie était pleinement et irrévocablement gagnée. Le titre retrouvé à l'honneur de l'Italie défiait pour jamais les comparaisons et les doutes : on aurait été alors, on serait aujourd'hui aussi mal venu à

en contester l'authenticité qu'à en rabaisser, au point de vue de l'art, les mérites.

Dira-t-on que depuis le jour où le chef-d'œuvre conservé au cabinet des estampes a reçu cette consécration éclatante, deux ou trois autres découvertes ont été faites qui tendraient à dédommager l'Allemagne de l'échec qu'elle avait subi? Nous ne songeons nullement à nier que la gravure, en tant que procédé matériel, ait pu être pratiquée par des artisans de Nuremberg ou d'Augsbourg à l'époque ou même un peu avant l'époque où Finiguerra travaillait à Florence. Certains essais de grossière imagerie assez récemment remis en lumière (1) ne laissent pas en ce sens de mériter quelque attention; mais qu'y a-t-il là qui intéresse l'art, à proprement parler? La curiosité, tout au plus, ou le rigorisme archéologique y trouverait son compte. Qu'importent donc les trouvailles de cette espèce faites ou à faire, les démentis que la production de quelque méchante image antérieure à l'année 1452 aura pu ou pourra donner en apparence à la gloire du maître florentin et à la sagacité de Zani? L'épreuve de la *Paix* que possède la collection de France n'en est et n'en demeurera pas moins le plus ancien

(1) Une *Flagellation*, par exemple, portant la date de 1446, décrite par M. Renouvier, et une *Vierge* de 1451 qui faisait partie de la collection Weigel, vendue il y a trois ans à Leipzig.

monument de l'art, comme Finiguerra est en réalité l'inventeur de la gravure, puisqu'il a su le premier en deviner, en révéler les ressources et élever un simple procédé industriel à la hauteur d'un moyen d'expression pour le beau. Finiguerra mérite sa renommée au même titre que Gutenberg qui ne fit, lui aussi, que trouver le secret d'un perfectionnement décisif; au même titre que Nicolas de Pise et Cimabue, le premier sculpteur et le premier peintre à vrai dire qui aient paru dans les temps modernes, bien que la sculpture et la peinture ne fussent rien moins que des nouveautés à l'époque où ils naquirent. Que la *Paix* de Florence, si l'on n'a égard qu'à la stricte chronologie, ne doive pas être considérée comme une œuvre absolument sans précédents, comme le spécimen unique des essais primitifs du métier, cela est possible. Toujours est-il qu'aucune des tentatives antérieures ou contemporaines, aucune pièce allemande ou non appartenant à la période des incunables ne permettrait de soupçonner ce que nous montre cette estampe si justement célèbre. Donc, celui qui l'a faite, loin de rien usurper, a légitimement tout conquis.

En ôtant ainsi tout prétexte aux hostilités présentes aussi bien qu'aux contestations futures, Zani ne faisait pas seulement que rétablir les titres d'un grand artiste ou qu'assurer à notre collection nationale un privilége dont aucune collection rivale n'arriverait jamais à la dépossé-

der. Grâce à lui, les pièces analogues par le caractère du travail à cette estampe précieuse entre toutes, se trouvaient désormais former une classe à part dans la série des monuments anciens de la gravure, et les nielles, confondus jusqu'alors au cabinet des estampes avec les premiers ouvrages exécutés suivant les procédés de la taille-douce, devenaient pour les artistes comme pour le public un objet d'études toutes nouvelles, une source de révélations d'autant plus intéressantes que, depuis l'abbé de Marolles jusqu'à Mariette lui-même (1), aucun curieux, aucun érudit ne s'était avisé de porter son attention sur ce point. La lumière une fois faite, n'était-ce pas un devoir pour le garde du cabinet de distraire des divers recueils où elles figuraient ces pièces de nature homogène et de les rassembler comme on avait déjà rapproché les unes des autres les vieilles pièces xylographiques ou les estampes en camaïeu?

De là l'inappréciable suite qui, avec les acquisitions faites plus tard, au fur et à mesure des occasions, ne comprend pas aujourd'hui moins de 136 pièces, dont les unes sont, dans l'ac-

---

(1) La correspondance de Mariette avec le chevalier Gaburri nous apprend qu'il faisait de son mieux pour se procurer quelques renseignements sur Finiguerra et sur ses travaux, mais elle ne prouve pas qu'il songeât à établir une distinction entre les épreuves de nielles et les épreuves tirées sur des planches formellement gravées en vue de l'impression.

ception exacte du mot, des nielles, les autres des gravures, il est vrai, mais des gravures à l'imitation des nielles. Composée en majeure partie des épreuves qui avaient appartenu à Marolles et dans lesquelles il n'avait pas su reconnaître les produits d'un art particulier, augmentée depuis le commencement du siècle où nous sommes par les soins de M. Duchesne qui s'était spécialement appliqué à la recherche et à l'étude de ces œuvres primitives et qui a laissé sur ce sujet un livre justement estimé (1); enfin, enrichie tout récemment de plusieurs pièces dignes d'avoisiner les délicates raretés recueillies à d'autres époques, la collection des nielles conservés à la Bibliothèque nationale est, sinon la plus nombreuse, au moins la plus belle et la plus variée que l'on ait encore réunie. Même sans compter la *Paix* de Finiguerra, qui suffirait à elle seule pour mettre hors de pair le cabinet où elle se trouve, une pareille série défie toute comparaison avec les collections du même genre que l'on a formées ailleurs à l'imitation de la nôtre et à la lumière des enseignements publiquement fournis par Zani après sa découverte. Ce n'est pas un mince honneur pour le Cabinet de France d'avoir été à la fois le théâtre prédestiné à cette découverte, et le premier centre des efforts qui devaient la féconder.

Les dernières années du XVIII[e] siècle, bien

---

(1) *Essai sur les nielles.* — 1826.

qu'elles n'aient été signalées par aucune acquisition importante au dehors, marquent donc dans l'histoire du département des estampes une phase de progrès et en un certain sens d'accroissement, puisque des richesses si longtemps ignorées ou négligées viennent, à partir de ce moment, s'ajouter à celles dont le prix et l'utilité avaient été reconnus dès l'origine. Est-ce pour compléter de ce côté les récentes conquêtes, est-ce dans l'espoir de découvrir encore quelque filon caché, que Joly fils entreprit de dresser à nouveau un inventaire détaillé de tout ce que possédait le département? Toujours est-il que le remaniement des anciens répertoires, inventaires ou catalogues, et la vérification rigoureuse de chaque recueil à porter sur le nouvel état occupèrent à peu près exclusivement le temps qui s'écoula depuis la réintégration de Joly jusqu'aux premières années de l'empire. Quelque profitable au bon ordre que pût être une pareille besogne, elle ne suffisait pas cependant pour prévenir dorénavant toute incertitude dans les procédés de répartition et, par conséquent, dans les recherches. Restait à établir un classement méthodique permettant de grouper, en raison des services particuliers qu'ils devaient rendre, les ouvrages de chaque espèce actuellement existants et de rattacher à telle série fixe les volumes ou les pièces qui pourraient survenir. Sans doute on n'avait pas attendu ce moment pour subordonner à certaines règles la distribu-

tion des différents recueils composant l'ensemble de la collection. Pour ne parler que des tentatives les plus récentes, on avait senti vers 1783 la nécessité de mettre en pratique les principes posés par Heinecke dans son livre sur la matière (1), et Hugue-Adrien Joly avait essayé, à cette époque, de faire prévaloir dans le département qu'il administrait un système de classification moins arbitraire ou moins équivoque que celui dont ses prédécesseurs et lui-même s'étaient à peu près contentés; mais, à peine entreprise, la réforme n'avait pu être poursuivie, et il avait fallu que vingt années se passassent avant qu'elle arrivât à produire tous ses fruits. Par une coïncidence singulière, c'est précisément avec le XIXe siècle que s'ouvre pour le département des estampes cette ère de perfectionnement, d'achèvement en quelque sorte, et que la réorganisation dont nous avons à indiquer l'esprit vient compléter, au point de vue de la discipline intérieure et du service, les progrès qui avaient eu jusqu'alors pour effet principal l'accroissement numérique ou la richesse intrinsèque des collections.

---

(1) *Idée générale d'une collection d'estampes.* — Leipzig, 1771.

VIII

Le plan d'après lequel on établissait dans les collections du département des estampes les divisions qui subsistent encore aujourd'hui était, nous l'avons dit, celui que Heinecke avait tracé dans son ouvrage, où il prenait comme élément de classification, en matière de peinture et de gravure la nationalité de chaque artiste, pour tout le reste le genre des objets reproduits ou des sujets traités. Néanmoins, si bien conçu qu'on le jugeât et qu'il fût en réalité, ce plan ne pouvait être suivi sans d'assez notables modifications. Ainsi, après avoir partagé en douze sections l'ensemble des recueils qu'il s'agissait de distribuer, Heinecke proposait de consacrer la première moitié aux différentes écoles, et la seconde, c'est-à-dire les six autres sections, aux portraits, à la sculpture et à l'architecture, aux habillements, etc. Rien de mieux si l'on n'avait eu affaire qu'à une quantité restreinte de volumes et de pièces, à l'équivalent, par exemple, de ce que contenait le cabinet confié à la garde de Heinecke, et que celui-ci avait rangé dans un ordre strictement conforme à la méthode qu'il prescrivait; mais le cadre suffisant pour le classement de la collection

de Dresde devenait trop étroit pour la collection de Paris, et l'on aurait couru le risque, en l'adoptant tel quel, de retrouver ensuite difficilement, faute des subdivisions nécessaires, une bonne partie de ce qu'on y aurait fait entrer.

Tout en profitant de l'exemple donné, il fallait donc s'en approprier l'esprit plutôt que la lettre, et, pour cela, multiplier ou élargir les séries en raison du nombre, de la diversité, de la signification particulière des recueils à classer. C'est ce qui fut judicieusement exécuté. Au lieu des douze sections seulement dont Heinecke voulait qu'on se contentât, on en établit vingt-quatre correspondant chacune à une des lettres de l'alphabet, et comprenant d'abord, sous l'étiquette collective d'une même lettre, toutes les œuvres analogues par la nature des idées ou des objets qu'elles représentent, par leurs origines pittoresques ou leur destination scientifique (1). En outre, à ces lettres

---

(1) Ainsi l'A fut affecté aux reproductions, à l'état de recueils, des tableaux, des dessins ou des morceaux de sculpture conservés dans les galeries publiques ou particulières. Le B et les deux lettres suivantes devinrent la marque des volumes renfermant chacun l'œuvre personnel d'un peintre, placé à son rang chronologique dans l'école à laquelle il appartient. L'E fut consacré aux œuvres des graveurs, et ainsi de suite pour tout ce qui tient aux beaux-arts proprement dits. Les autres lettres de l'alphabet — sauf la lettre H, consacrée à l'architecture — servirent, dans leur ordre successif, à désigner les différentes matières ou, si l'on veut, les différents groupes de docu-

majuscules déterminant la fonction générale et le caractère typique de chaque section, on ajouta des lettres minuscules, pour créer en quelque sorte autant de compartiments qu'il pourrait y avoir de séries partielles à loger, et pour assurer à celles-ci leur existence propre ou leur développement, sans néanmoins les isoler de la classe à laquelle elles appartiennent naturellement à titre de dépendances ou d'annexes. Les recueils de costumes, par exemple, sont tous rangés sous la lettre O; mais depuis *a* jusqu'à *f*, six sous-lettres accompagnant ce signe immuable indiquent les groupes particuliers. Les costumes de la France et ceux de toutes les nations aux diverses époques, les habillements monastiques aussi bien que les costumes des anciens ordres militaires, forment ainsi des collections qui s'avoisinent sans se confondre, et des subdivisions semblables pratiquées dans les autres sections facilitent partout les recherches, en même temps qu'elles se prêtent

---

ments sur des sujets intéressant l'histoire sacrée ou profane, les sciences naturelles ou mathématiques, les variations des mœurs ou les conditions physiques des pays, — depuis le G, qui comprend les pièces relatives à l'antiquité, jusqu'au V et à l'X, auxquels se rattachent les suites topographiques et les atlas de géographie. Enfin, sous une dernière lettre, l'Y, sont rangés tous les livres concernant la théorie ou l'histoire de l'art, la biographie des artistes ou la nomenclature de leurs travaux, ainsi que les catalogues des principales ventes de tableaux ou d'estampes ayant eu lieu depuis le XVIIe siècle.

avec une égale élasticité à de continuelles intercalations.

Quoi de plus aisé, en effet, que d'introduire à leur rang, dans quelque catégorie que ce soit, les volumes qui surviennent? Supposons qu'un recueil de costumes français au XIIIe siècle a été acquis aujourd'hui; faudra-t-il, dans la série à laquelle il appartient, le placer à la suite des derniers volumes rangés sur les tablettes et contenant les costumes de notre époque, par conséquent sacrifier la chronologie et le bon sens à des exigences toutes matérielles? Nullement. Au moyen d'un signe supplémentaire analogue à celui qui distingue la série elle-même dans la classe dont elle fait partie, les droits de l'histoire et les convenances bibliographiques seront à la fois sauvegardés. En d'autres termes, de même que la sous-lettre *a* ajoutée à la lettre majuscule O désigne, parmi tous les recueils de costumes, ceux qui concernent spécialement la France, de même l'addition d'une lettre minuscule au chiffre inscrit sur tel volume actuellement existant permettra d'attribuer à l'ouvrage récemment acquis son rôle exact et sa juste place. Supposons, pour plus de précision, que le volume à côté duquel celui-ci devrait être installé, qu'un autre recueil d'habillements français au XIIIe siècle porte le timbre O *a* 60, et que le chiffre 61 qu'il semblerait tout naturel de donner au nouveau venu ait été inscrit déjà sur une suite de costumes appar-

tenant à une époque moins ancienne : il suffira, pour maintenir l'ordre chronologique aussi bien que l'ordre numéral, de timbrer ainsi : O *a* 60 *a* le volume qu'il s'agissait d'introduire entre ces deux recueils antérieurement classés. Viennent plus tard dix, vingt autres ouvrages sur le même sujet et sur le même temps, ils trouveront leur place à leur tour sans qu'on change rien au procédé. Depuis le premier jusqu'au dernier, ils recevront, suivant la succession alphabétique, une sous-lettre qui, tout en laissant invariables la lettre de signalement et le numéro primitif, caractérisera l'office particulier de chaque volume et, pour ainsi dire, en consacrera l'individualité.

On le voit, grâce à ces divisions générales une fois établies et à ces subdivisions dont les proportions comme le nombre peuvent s'étendre indéfiniment, le désordre dans les places à assigner n'est pas plus possible que l'incertitude dans les recherches. Il n'y aurait de trouble ou d'équivoque que si, au lieu de se conformer comme on l'a fait depuis plus de soixante ans, à la méthode originairement adoptée, on avait négligé ou l'on négligeait un jour d'en appliquer les principes aux intercalations nouvelles. Que maintenant on critique, — et l'on a souvent usé de ce droit, — les choix en vertu desquels une prééminence apparente a été attribuée à telle classe de travaux sur telle autre; qu'à l'exemple du savant Daunou, qui ne se consolait pas, à propos des livres imprimés,

de voir la théologie marquée d'un A au lieu d'un Z, on juge certaines catégories d'estampes improprement rangées au commencement, au milieu ou à la fin de la collection générale, — libre à chacun d'avoir à ce sujet ses aversions ou ses préférences. Suit-il de là qu'une réforme soit nécessaire, et que le vieux système de classification se trouve, comme on l'a dit, « en désaccord avec les idées nouvelles, avec le développement des sciences? » Mais les intérêts de la science ou de l'art ne sauraient être fort gravement compromis par une application, même arbitraire, des lettres de l'alphabet aux diverses matières scientifiques ou aux œuvres des différentes écoles. Pourvu que chaque espèce de documents ait sa place bien déterminée, il importe assez peu que cette place soit en tête ou en queue de la collection, et les progrès modernes de l'industrie, par exemple, ne seront ni moins dignes d'attention, ni moins accessibles à l'étude, parce que les pièces qui les attestent auront été, dans la distribution des matières, reléguées après les jeux de cartes ou après les recueils gravés sur la danse.

Est-il besoin d'insister? Que toutes les branches des connaissances humaines et de l'histoire de l'humanité représentées par la gravure forment chacune une catégorie distincte et partagée elle-même en autant de sections que cette branche aura de rameaux, — que les ouvrages relatifs à une matière spéciale soient, par le signe qu'ils

portent, par une marque quelconque, nettement séparés de ceux qui appartiennent à un autre ordre d'idées et de sujets, — voilà le point capital; le reste n'est plus guère qu'une affaire de goût, étrangère en réalité aux nécessités du service. C'est parce qu'elle satisfait à cette condition essentielle que la classification établie au département des estampes peu après l'époque de la révolution a été maintenue et devra, selon nous, l'être encore. Nous ne prétendons pas qu'elle supprime toutes les difficultés de détail, que dans la pratique aucune inadvertance ou, le cas échéant, aucune faute n'ait été ou ne puisse être commise. En bibliographie comme ailleurs, il n'est pas de système, si bon qu'il soit, qui préserve absolument des embarras et même, à certains moments, des erreurs; ce que nous voulons dire seulement, c'est que celui-ci a en général l'avantage d'être aussi simplement conçu qu'aisément applicable, et que si, au lieu de quelques modifications partielles dont l'usage a démontré la convenance, les mesures prises à l'origine avaient subi plus tard un changement radical, il en serait certainement résulté tout le contraire d'un progrès quant à la facilité des recherches sur place et des communications au public.

L'organisation méthodique du département des estampes, à laquelle on travaillait si activement au commencement de ce siècle, n'avait pas d'ailleurs pour objet unique le classement définitif

des richesses que pendant cent quarante ans les acquisitions au nom du roi et les libéralités privées avaient fait affluer à la Bibliothèque. A ces précieux legs du passé s'ajoutaient dans le présent des ressources d'approvisionnement périodique, la nouvelle législation prescrivant aux imprimeurs de livrer gratuitement à la Bibliothèque deux épreuves de chaque estampe récemment sortie de leurs presses. Ce n'est pas que les graveurs ou ceux qui publiaient les œuvres des graveurs eussent été jusqu'alors complétement affranchis de toute obligation de cette espèce. On a vu que dès 1689 un édit de Louis XIV enjoignait, sous peine de confiscation et d'amende, aux « auteurs, libraires, imprimeurs et graveurs, de déposer à la Bibliothèque les exemplaires de leurs livres et estampes »; mais sous l'apparence d'une mesure générale, il n'y avait là en réalité qu'une mesure exceptionnelle. Cette condition du dépôt légal ne s'appliquait qu'aux estampes dites « de privilége », à celles qui devaient se vendre avec l'approbation officielle et, jusqu'à un certain point, avec la recommandation du roi. Quant à toutes les autres, les artistes ou les marchands qui les mettaient en vente n'avaient à se conformer qu'aux règlements de police ordinaires : la faculté pour eux de traiter avec les acheteurs n'était nullement subordonnée à l'acquittement d'une dette quelconque envers la Bibliothèque.

Les choses continuèrent à se passer ainsi jus-

qu'à la fin du règne de Louis XVI. En 1793 seulement, une loi de la Convention étendit à tous les produits de la gravure l'obligation qui jusqu'alors avait été restreinte aux estampes de privilége, et, quelques années plus tard, au temps de l'Empire, une nouvelle loi acheva de fixer la jurisprudence sur ce point. Les diverses ordonnances royales intervenues ensuite n'ont que peu sensiblement modifié les textes primitifs. Sauf l'assimilation en 1814 des lithographies aux gravures, les variations n'ont guère porté que sur le nombre des épreuves à remettre à l'État et sur les moyens de constater ou de punir les infractions, en sorte que le dépôt légal s'effectue encore aujourd'hui en vertu des mêmes principes, dans les mêmes limites et dans les mêmes formes qu'au lendemain du jour où la loi l'avait institué.

Il semblerait bien nécessaire pourtant que certaines parties de cette loi fussent revisées si, en dehors des intérêts que sauvegardent les exemplaires déposés ailleurs (1), les exemplaires destinés au département des estampes doivent être

---

(1) Aujourd'hui, outre les deux épreuves réglementaires pour la Bibliothèque, chaque imprimeur est tenu de déposer deux autres épreuves dont l'une, appartenant au ministère de l'instruction publique, sert à renseigner l'État sur la signification politique ou morale de la pièce qu'on se propose de mettre en vente; l'autre reste dans les archives du ministère de l'intérieur, où, en cas de contestation, elle consacre les droits du légitime propriétaire.

regardés comme représentant avant tout la cause de l'art et de l'étude. Aux termes de la législation actuelle, c'est à l'imprimeur qui les a tirées qu'incombe le devoir de fournir à la Bibliothèque les deux épreuves qui entreront dans ses collections. Or le dépôt de ces estampes, dont beaucoup ont été faites pour accompagner un texte, s'opère absolument à part du dépôt exigé de l'imprimeur du livre lui-même, d'où il résulte que, faute d'indications sur la destination des pièces, celles-ci se trouvent, au moins momentanément, séparées de l'ouvrage auquel elles appartiennent, et qui parfois a été imprimé à une autre époque ou dans un tout autre lieu; mais ce n'est là encore qu'un des moindres inconvénients du régime établi.

L'imprimeur, étant seul astreint au dépôt, ne peut et ne doit livrer les épreuves exigées que dans l'état où lui-même les a obtenues, c'est-à-dire sans les travaux complémentaires qui dans certains cas en détermineront l'aspect et en préciseront la signification. Qu'il s'agisse de pièces destinées à l'enluminure, de planches dont l'intérêt ou le caractère scientifique dépend nécessairement des couleurs qu'on emploiera pour le faire ressortir, peu importe : l'imprimeur se sera mis en règle en déposant les épreuves de ces planches telles que les aura données la pure opération de l'impression. Si, au lieu d'utiles documents de plus, la Bibliothèque n'arrive ainsi à posséder que quelques feuilles de papier noirci

qui n'apprendront rien à personne, il lui faudra percevoir sans mot dire cet impôt stérile et reconnaître que les prescriptions de la loi ont été strictement respectées. On pourrait citer à ce sujet plus d'un fait étrange, plus d'un exemple de ce qu'ont parfois de dérisoire les prétendus enrichissements dus à ce procédé légal. Tantôt c'est la série des *Drapeaux et pavillons des différentes nations de l'Europe* qui se présente sous la forme d'un recueil au trait, diversifié seulement par la direction ou l'épaisseur des lignes noires encadrant chaque espace promis au pinceau; tantôt ce sont des vitraux, des mosaïques, des peintures décoratives, dont les ornements ou les figures se réduisent également à quelques arides contours tracés par le crayon lithographique ou par le burin. Veut-on un exemple plus concluant encore? Ce serait aussi sur des épreuves en noir qu'il faudrait étudier la *Théorie du contraste simultané des couleurs* par M. Chevreul, si la Bibliothèque n'avait à offrir au public que les exemplaires de cet important ouvrage qui lui ont été transmis par le dépôt. Tout cela sans doute est aujourd'hui parfaitement licite, parfaitement conforme à la lettre des règlements : au fond, est-ce raisonnable, est-ce juste?

On préviendrait sûrement de pareils non-sens, on couperait court à de pareils abus en exigeant, non des imprimeurs, mais des éditeurs eux-mêmes, le dépôt de chaque ouvrage, et de chaque

ouvrage dans l'état où il se trouvera au moment de la publication. Plus d'incertitude dès lors sur la destination des pièces gravées ou lithographiées pour accompagner un texte, puisque ces pièces cesseraient d'être fournies une à une, au fur et à mesure de l'impression, et qu'elles n'entreraient à la Bibliothèque qu'à la condition de faire déjà corps avec les volumes auxquels elles appartiennent. Plus de ces images inertes et muettes, de ces squelettes, pour ainsi dire, d'œuvres que devrait vivifier le coloris : les planches faites pour être coloriées ne prendraient place dans les collections de la Bibliothèque qu'après l'achèvement que leur aurait donné le pinceau, puisqu'elles seraient semblables de tous points à celles que l'éditeur mettrait dans le commerce. Enfin, quant aux épreuves des estampes proprement dites, des gravures en taille-douce ou à l'eau-forte intéressant à la fois la réputation des artistes qui les ont faites et l'instruction de ceux qui auront à les étudier, ne saurait-on, par des mesures spéciales, en subordonner l'acceptation à leur qualité même, aux garanties matérielles que ces épreuves présenteraient? Dans l'état actuel des choses, il peut arriver et il arrive, — surtout lorsqu'il s'agit de pièces d'un certain prix, — que les épreuves les moins propres à séduire les acheteurs, celles qui ont été mal ou médiocrement tirées, deviennent précisément le lot des collections de l'État. De ce côté encore, une réforme

serait urgente, et nous souhaiterions vivement qu'au lieu de continuer à payer un tribut banal dont la loi fixe seulement la quotité, les déposants fussent à l'avenir plus nettement mis en demeure de satisfaire aux conditions que, dans l'intérêt de l'art et des études, on a le droit d'exiger d'eux.

A l'époque où Joly fils et ses collaborateurs s'occupaient de répartir dans les diverses séries les pièces que le dépôt légal ajoutait annuellement aux collections du département des estampes, les inconvénients que nous venons d'indiquer n'étaient pas reconnus encore, ou plutôt ils ne se produisaient même pas. Soit que dans la première ferveur de leur zèle les déposants tinssent à honneur d'assurer autant qu'il dépendrait d'eux les bienfaits de la nouvelle loi, soit qu'un contrôle administratif qui n'existe plus s'exerçât alors sur les épreuves déposées, celles-ci, en devenant la propriété de la Bibliothèque, y apportaient un contingent d'autant plus sérieux que le nombre des œuvres était relativement plus restreint, et l'esprit dans lequel elles avaient été faites moins dépendant des habitudes que devaient généraliser de notre temps les développements d'une industrie frivole et les nouveaux moyens de reproduction mécanique (1). Ni ces lithographies et ces vi-

(1) Au commencement du premier Empire, le nombre des estampes déposées ne s'élevait pas au-dessus de 5 ou

gnettes publiées au jour le jour, ni ces photographies de toutes sortes qui chaque semaine envahissent plusieurs portefeuilles, ne se mêlaient autrefois aux spécimens de l'art véritable, aux travaux diversement recommandables que les graveurs venaient d'achever. En entrant à la Bibliothèque, les planches dues au burin de M. Desnoyers, par exemple, ou les livraisons du *Musée Napoléon*, n'avaient pas à subir le contact de ces produits vulgaires dont le flot submerge presque aujourd'hui les témoignages du talent ou de la pensée scientifique. Tout n'était pas, cela va sans dire, également précieux, également utile parmi les pièces que le dépôt procurait alors au département des estampes, mais il y avait là, ne fût-ce qu'en raison de la qualité des épreuves (1), un ensemble d'œuvres digne de l'hospitalité reçue.

---

600. Dix ans plus tard, le chiffre était à peu près quadruplé, et vers 1830 il dépassait déjà 14,000. Aujourd'hui les dépôts annuels du département de la Seine et des autres départements de la France produisent, en moyenne, un total de 20,000 pièces gravées, lithographiées ou photographiées.

(1) Le gouvernement de la Restauration voulut même à ce sujet enchérir sur les exigences du gouvernement précédent. Aux termes d'une ordonnance royale en date du 24 octobre 1814, l'une des deux épreuves fournies à la Bibliothèque devait être « avant la lettre ». Malheureusement cette prescription souleva de la part des intéressés des réclamations si vives qu'elle ne tarda pas à être, sinon officiellement rapportée, au moins considérée en fait comme non avenue.

Ce qui devait plus tard n'être à peu près pour la Bibliothèque que la cause d'un encombrement périodique, pouvait à bon droit lui paraître, dans les premières années de ce siècle, un moyen d'augmenter ses richesses et un élément de progrès.

Cependant quelques donations, quelques acquisitions plus ou moins importantes, avaient, depuis l'institution du dépôt, maintenu à côté de ce nouveau privilége les traditions auxquelles le département des estampes avait dû jusque-là sa prospérité et ses développements continus. Dès l'année 1801, un négociant du Havre, M. Lamotte, lui faisait don de « 2,600 morceaux choisis parmi les plus estimés de sa collection ». En 1805, la mise en vente du cabinet de Saint-Yves permettait à Joly fils de réparer une partie des échecs subis par son père au moment de la vente Mariette, et l'œuvre complet de chacun des deux Beham, plusieurs épreuves des planches gravées par Bolswert et par Masson, d'autres belles pièces encore qui avaient appartenu à Mariette et qu'il avait fallu, trente ans auparavant, renoncer à acquérir, venaient ainsi combler après coup quelques lacunes et diminuer d'autant les regrets. Enfin, en 1811, la vente d'une collection d'estampes formée à l'origine par Israël Silvestre, et incessamment augmentée depuis plus d'un siècle par les descendants de cet habile graveur, fournissait à la Bibliothèque l'occasion d'enrichir ou de compléter les œuvres des maîtres les plus émi-

nents des diverses écoles, et d'acquérir à peu de frais un certain nombre de spécimens précieux de l'art au XV[e] siècle (1).

L'acquisition de tant de pièces diversement intéressantes avait notablement augmenté les œuvres des peintres et des graveurs; celle qui fut faite à la même époque de tous les dessins laissés par le célèbre Robert de Cotte et par son fils, Jules Robert, apportait un supplément plus considérable encore aux séries topographiques et aux recueils sur l'architecture déjà conservés au département des estampes. On sait l'importance et le nombre des travaux exécutés sous la direction de ces deux artistes, successivement héritiers du titre de premier architecte du roi dont avait été revêtu leur beau-frère et leur oncle Jules-Hardouin Mansart. Depuis la chapelle du palais de Versailles jusqu'à l'église de Saint-Roch à Paris, depuis l'appropriation des bâtiments de l'hôtel de Nevers au logement de la Bibliothèque royale jusqu'à la construction d'une multitude de palais, de châteaux, d'hôtels, en France et à l'étranger, — tous les souvenirs des entreprises qu'ils avaient

(1) Par un heureux hasard, le prix total des 2,257 pièces achetées pour le département des estampes à la vente du cabinet de Silvestre ne dépassa pas 3,843 francs, bien que la plupart de ces pièces eussent une grande valeur au point de vue de l'exécution même ou de la rareté. Telle d'entre elles aujourd'hui, dans une vente publique, atteindrait presque seule le chiffre dont on payait alors l'ensemble.

menées à fin l'un et l'autre, tous les détails relatifs aux immenses tâches dont ils avaient été chargés se trouvaient consignés dans une série de pièces dont le nombre s'élevait à plus de 3,000, sans compter les devis, les mémoires et autres papiers d'affaires contenus aujourd'hui dans six gros portefeuilles. A côté de ces documents authentiques sur l'histoire intime de deux talents, d'autres indications se rencontraient sur les travaux accomplis par les architectes les plus renommés du même temps et de la même école. Il n'y a pas d'exagération à dire que l'architecture française, dans ce qu'elle a produit de principal à partir de la seconde moitié du XVII[e] siècle jusque vers le milieu du siècle suivant, pourrait être appréciée à sa valeur lors même qu'on ne consulterait pour l'étudier que les recueils provenant de la collection de Cotte, — comme, dans un autre ordre d'art et de travaux, les croquis de Gabriel de Saint-Aubin d'après les tableaux de chaque Salon, croquis conservés aussi au département des estampes, suffiraient pour donner une idée exacte des doctrines et des goûts propres à l'école de peinture contemporaine.

Trois années après celle où le département des estampes s'était enrichi d'une partie de la collection de Silvestre et de la collection de Cotte tout entière, l'Empire, en s'écroulant, livrait la Bibliothèque aux revendications qu'allaient poursuivre jusqu'en 1816 les représentants des puissances

déposséedées de leur bien quelques années auparavant. Certes les œuvres d'art réclamées au nom des gouvernements étrangers ne devaient pas laisser ici les mêmes vides que dans les galeries de tableaux et de statues au Louvre, et nous avons dit déjà que, sauf un certain nombre de pièces flamandes ou hollandaises, ce qui fut restitué par le département des estampes n'eut pas pour effet de l'appauvrir beaucoup. Néanmoins cet épisode de son histoire est trop triste en soi pour qu'on puisse, même aujourd'hui, en être médiocrement touché, et que, tout en reconnaissant le droit en vertu duquel les reprises étaient exercées, on ne se rappelle pas sans amertume un fait dont le souvenir se lie de si près à celui des revers et des malheurs de la France.

IX

La période comprise entre les commencements du règne de Louis XVIII et la fin du gouvernement de Juillet ne fut signalée pour le département des estampes par aucun grand événement comparable aux bonnes fortunes passées, par aucune de ces éclatantes conquêtes dont la munificence royale ou les libéralités privées avaient depuis plus d'un siècle entretenu la tradition. Tout se borne pendant ces trente-trois années à des acquisitions ou à des donations partielles, tout se résume dans les accroissements que procurent à notre collection nationale, suivant les occasions, la cession de gré à gré ou la vente publique de certaines pièces diversement précieuses. C'est ainsi que, de 1817 à 1838, la mise aux enchères des gravures composant les collections du comte Rigal, de Denon, de M. Révil, permet au conservateur du département des estampes, — ou plutôt, comme on le verra tout à l'heure, à celui qui en remplissait les fonctions sans en avoir le titre, — de travailler à compléter les œuvres des maîtres italiens, allemands et hollandais. Six ans plus tard, en 1844, la vente d'une des plus belles

collections particulières formées à Paris depuis le XVIIIe siècle, la vente du cabinet Debois (1), achève d'offrir des ressources dont on s'empresse de profiter; l'année suivante, l'acquisition de plus de 19,000 pièces sur la révolution, recueillies par M. Laterrade, viennent ajouter à l'*Histoire de France*, telle qu'elle existait depuis Fontette, un supplément qu'augmenteront encore, à quelque temps de là, d'autres pièces sur la même époque réunies et cédées par les mêmes mains.

Tandis qu'à défaut de ces coups de fortune instantanés, si fréquents autrefois, le département des estampes trouvait au moins dans ce qui lui venait du dehors les moyens d'accroître graduellement ses richesses générales, les travaux qui se poursuivaient à l'intérieur utilisaient pour l'étude et mettaient en quelque sorte en culture régulière un champ particulier, demeuré jusqu'alors à peu près infécond. A côté des recueils topographiques donnés jadis par Lallemant de Betz et que leurs conditions matérielles avaient

---

(1) Le possesseur de ce riche cabinet, où les chefs-d'œuvre de la gravure à toutes les époques se trouvaient représentés par des épreuves choisies avec une remarquable clairvoyance, était un simple tailleur dont le magasin, — rapprochement singulier, — occupait, rue Vivienne, l'emplacement même de la maison dans laquelle Colbert avait à l'origine installé le cabinet des estampes du roi.

permis de livrer immédiatement au public, une autre série beaucoup plus abondante dont les collections de Gaignières avaient fourni les premiers éléments et qu'avaient successivement augmentée plusieurs milliers d'autres pièces provenant de l'abbaye de Saint-Victor, des cabinets de Cotte, de l'abbé de Tersan (1), de M. Morel de Vindé, — un fonds immense de documents dessinés ou gravés sur les édifices, les villes, les plus humbles hameaux même de la France, était resté presque sans emploi, faute d'avoir reçu un classement rigoureux et une place fixe dans une suite reliée en volumes. Isolées les unes des autres, renfermées, à mesure qu'elles entraient à la Bibliothèque, dans des portefeuilles où le format du papier était à peu près le seul principe de classification, ces diverses collections topographiques, au lieu de former comme la collection sur l'*Histoire de France* un ensemble méthodiquement divisé, ne présentaient guère qu'un amas confus de pièces tantôt doubles, tantôt rapprochées au hasard, en

---

(1) La collection acquise pour le département des estampes après la mort de l'abbé de Tersan avait originairement appartenu à un amateur nommé Fouquet. De là l'estampille formée des quatre premières lettres de ce nom, qui distingue les pièces de la collection dans les divers recueils où elles ont été réparties, et que, par une fausse interprétation de la marque dont elles sont revêtues, on a supposées sorties de la bibliothèque du célèbre surintendant des finances.

tout cas une succession de séries nécessairement aussi incomplètes qu'indépendantes en réalité les unes des autres.

On entreprit de réunir tous ces fragments, de combiner tous ces matériaux, de fondre enfin dans une seule suite et de répartir, conformément aux divisions du territoire, tout ce qui pouvait fournir un renseignement sur chaque point ou chaque monument de la France. Les pièces concernant un département ou une ville, distribuées en autant de groupes que ce département compte de cantons et cette ville d'arrondissements ou de quartiers, trouvèrent ainsi leur place invariable et se succédèrent dans un ordre logique. A force de recherches patientes et de scrupuleuses comparaisons, on réussit à rétablir l'exacte signification d'une multitude de plans anonymes. On restitua tel tombeau, maintenant conservé dans un musée, à l'église ou au cloître qui le possédait autrefois; on rapprocha tel château de la vue du paysage au milieu duquel il s'élevait ou des ruines dont sa chute a jonché le sol. En un mot, ce qui a été aussi bien que ce qui est, ce qui relève de l'art aux différentes époques comme ce qui tient à la configuration naturelle des lieux est représenté dans cette collection intitulée *Topographie de la France*, sur le modèle de laquelle on a constitué au département des estampes la topographie des autres pays : collection si riche qu'elle ne remplit pas moins de 350 volumes in-folio et de 50 grands

portefeuilles (1), collection si généralement utile que de toutes celles dont le public demande chaque jour la communication il n'en est pas de plus habituellement consultée.

La première pensée de ce vaste travail et l'honneur de l'avoir accompli appartiennent à un homme dont nous avons eu déjà l'occasion de rappeler le nom et qui, attaché depuis 1795 au département des estampes, n'a pas cessé pendant soixante années de participer plus activement que personne à tout ce qui s'y est fait, d'exercer sur toutes les déterminations une influence prépondérante. Bien que M. Duchesne n'ait été revêtu du titre officiel de conservateur qu'au bout de près d'un demi-siècle, bien que ses services jusqu'à cette époque se soient en apparence confondus avec ceux que rendaient ou qu'étaient censés rendre les deux fonctionnaires auxquels il était hiérarchiquement subordonné, c'est lui en réalité qui dirigea le département des estampes longtemps avant que Joly fils eût cessé d'en être le chef, et pendant toute la durée de la gestion nominale de M. Thévenin (2). Vers la fin de sa

(1) Les pièces sur Paris, à elles seules, remplissent 72 volumes et 21 portefeuilles.

(2) Membre de l'Institut et ancien directeur de l'Académie de France à Rome, Charles Thévenin, à qui son âge et sa santé ne permettaient plus de travailler comme peintre, avait été nommé en 1829 conservateur du dépar-

vie, Joly se reposait presque complétement sur M. Duchesne du soin de pourvoir aux nécessités présentes ou de prendre pour l'avenir telles mesures qui conviendraient. Retiré dans sa maison de campagne, il ne se montrait plus que rarement à la Bibliothèque, à titre de surveillant honoraire en quelque sorte ou de haut fonctionnaire en tournée d'inspection. Quant à M. Thévenin, quoique plus souvent présent au département des estampes, il restait d'habitude aussi étranger à ce qui se passait autour de lui qu'aux détails de l'administration proprement dite, et s'en rapportait, pour la discipline à maintenir comme pour l'expédition des affaires, à ce que jugerait opportun de décider un homme dont il avait au moins le bon goût de reconnaître hautement l'expérience et le zèle. Aussi, lorsqu'à la mort de M. Thévenin M. Duchesne se vit enfin appelé à la place dont il remplissait depuis si longtemps les fonctions, n'y eut-il de changé pour lui que le titre accompagnant son nom. Cette autorité, qui lui appartenait déjà par la force des choses, il ne fit que continuer de l'exercer sans avoir, comme par le passé, à se dérober sous la responsabilité d'autrui, et quand il succomba en 1855, un de ses collègues dans un autre département put rappeler avec raison que, si le moment de la justice

---

tement des estampes, en remplacement de Joly fils. Il occupa ce poste jusqu'au commencement de 1839.

officielle s'était trop fait attendre pour M. Duchesne, la justice que lui rendaient le public, les artistes et les fonctionnaires eux-mêmes qu'il suppléait, avait devancé de beaucoup cette heure de réparation tardive (1).

M. Duchesne, avant de mourir, eut du moins la satisfaction de voir se réaliser un vœu qu'il avait formé dès l'époque où la Bibliothèque était rentrée en possession de toutes les dépendances de l'ancien palais Mazarin, et dont il avait depuis lors poursuivi l'accomplissement avec une sorte de passion, bien justifiée d'ailleurs par l'insuffisance du logis où le département des estampes avait été établi au temps de Joly père et de l'abbé Bignon. La galerie à rez-de-chaussée de ce palais, occupée depuis 1828 par une partie des collections composant le département des cartes géographiques (2), venait enfin d'être évacuée pour faire place aux collections du département des estampes, et l'installation de celles-ci, ache-

---

(1) *Notice nécrologique sur M. Jean Duchesne*, par M. Paulin Pâris. 1855.

(2) Constitué par une ordonnance royale en date du 30 mars 1828, puis annexé au département des estampes tout en demeurant placé sous la direction d'un conservateur spécial, enfin séparé du département des estampes en 1854, le département des cartes géographiques a depuis 1858 cessé d'avoir son régime indépendant et sa vie propre. Comme la division qui comprend les œuvres et les collections musicales, il ne forme plus aujourd'hui qu'une section du département des imprimés.

vée vers la fin de 1854, avait été pour M. Duchesne un succès d'autant mieux apprécié qu'il avait dû l'acheter au prix de plus longs efforts, et, en dernier lieu, d'une véritable lutte contre des résistances peu explicables.

Trois ans auparavant (1851), il avait eu une autre joie. Un amateur avec lequel il n'était pas habituellement en relation, M. le docteur Jeeker, léguait à la Bibliothèque « toutes les gravures parmi celles de sa propre collection que la Bibliothèque ne posséderait pas », soit que ces gravures fissent absolument défaut dans les œuvres des maîtres, soit qu'elles n'y fussent représentées que par des épreuves d'un état inférieur. 48 pièces d'une grande valeur, dont plus de 20 dues au burin des graveurs du xve siècle ou au burin de Marc-Antoine, vinrent ainsi enrichir quelques-uns des recueils les plus précieux. Vers la même époque, un autre amateur à qui le département des estampes allait être dans le cours des années suivantes redevable de nouveaux bienfaits, M. His de La Salle, se dessaisissait spontanément de cette épreuve, unique jusqu'ici, du *Bossuet* de Drevet, que les musées étrangers envient à notre collection nationale presque autant que telle rare estampe plus vieille d'un ou deux siècles. Enfin, en 1854, l'acquisition au prix de 38,000 francs de plus de 60,000 portraits qu'un libraire très-honorablement connu, M. Debure, avait réussi à rassembler, était un succès trop considérable pour

ne pas couronner dignement la longue carrière de M. Duchesne. Cependant, quoique la date de cette acquisition appartienne à une époque où M. Duchesne existait encore, la fusion de la collection Debure avec les collections de même espèce déjà conservées à la Bibliothèque ne devait être opérée qu'après lui, et d'ailleurs suivant un principe tout différent des procédés de classement dont il avait le respect ou l'habitude. Ceci exige quelques explications.

On a vu que le premier fonds de portraits constitué au département des estampes, en dehors des morceaux de ce genre contenus dans les œuvres de chaque maître, avait été la collection léguée par Clément en 1712, et composée de 18,000 pièces. Depuis lors, grâce aux acquisitions ou aux donations successives, ce fonds s'était accru d'un nombre au moins double de portraits appartenant à tous les temps et à toutes les écoles; en sorte qu'avant l'époque où l'on acquérait la collection Debure, celle que possédait la Bibliothèque comprenait déjà environ 55,000 pièces, sans parler des portraits insérés ailleurs à titre d'œuvres d'art, ni des recueils formant une série à part, comme les volumes donnés autrefois par Lallemant de Betz. Or, la méthode appliquée par Clément au classement de sa collection n'avait pas cessé de faire loi au département des estampes pour tout ce qui était survenu depuis le commencement du XVIIIe siècle, c'est-à-dire que, confor-

mément à cette méthode primitive, chaque nouveau portrait avait été introduit dans la division spéciale à laquelle semblaient le rattacher directement la patrie, le rang, le genre de notoriété individuelle du personnage représenté. Non-seulement tous les portraits d'hommes nés en France, par exemple, composaient une catégorie distincte des séries réservées aux personnages étrangers, mais cette section générale se partageait elle-même en plusieurs divisions correspondant chacune à un ordre de fonctions ou de priviléges, à un des degrés de la hiérarchie sociale. Ainsi, depuis les rois et les princes de sang royal jusqu'aux membres des assemblées judiciaires ou législatives, depuis les maréchaux de France jusqu'aux simples officiers, depuis les prélats jusqu'aux moines, tous ceux qui avaient exercé un ministère ou une profession trouvaient place parmi leurs pairs dans des cadres une fois établis et sous une étiquette commune. En outre, à côté de ces personnages officiels, à côté de ces représentants réguliers pour ainsi dire de notre société politique ou civile, se plaçaient d'autres groupes formés d'hommes qui, sans avoir pris part aux affaires de l'État, de l'armée ou de l'Église, s'étaient plus ou moins signalés par leurs travaux, par leur talents, par des témoignages quelconques de force ou d'activité intellectuelle. Des volumes ou des portefeuilles renfermaient, classés suivant l'ordre chronologique, les portraits des savants, des littéra-

teurs, des artistes que notre pays avait vus naître depuis le XVIe siècle. Enfin d'autres portefeuilles ou d'autres volumes avaient été réservés aux images des hommes dont les noms n'éveillent que des souvenirs de difformité morale ou physique, aux bandits célèbres aussi bien qu'aux nains et aux bouffons de cour, aux visionnaires ou aux imposteurs de toute espèce comme aux culs-de-jatte et aux idiots. Les portraits des personnages étrangers étaient distribués suivant le même mode de classement. Pour l'Italie, la série s'ouvrait par les papes et se terminait par les poëtes, les artistes et les « hommes de divers états ». Pour les Pays-Bas, c'étaient les « princes et gouverneurs » qui figuraient en première ligne, puis on arrivait de groupe en groupe aux « bourgeois et négociants », et ainsi de suite pour les autres pays.

Au premier aspect, rien de plus juste que ces distinctions matérielles entre des personnages de classe ou de nature si différente, rien de plus propre à établir partout le bon ordre et à simplifier les recherches. Dans combien de cas pourtant le choix de la place à assigner ne se compliquera-t-il pas de certaines difficultés inhérentes à la diversité des services rendus ou des fonctions remplies par le même homme? Comment éviter que ce choix ne soit déterminé par des considérations arbitraires, par des préférences dont celui qui s'y sera arrêté aura seul eu le secret? Voici quelques exemples des inconvénients et parfois

des non-sens que peut entraîner l'application trop personnelle du système de classification méthodique. A l'époque où ce système prévalait au département des estampes, quelqu'un demande à voir le portrait de Rabelais. Naturellement, les recueils consacrés aux écrivains français du XVIe siècle sont communiqués d'abord au demandeur qui toutefois n'y trouve pas l'image de l'auteur de *Pantagruel*. Peut-être ce portrait aura-t-il été classé parmi ceux des ecclésiastiques, si légers qu'eussent dû paraître les droits du curé de Meudon à se trouver en pareille compagnie : là encore les recherches n'aboutissent point. Elles restent tout aussi infructueuses lorsqu'on parcourt la suite des portraits de médecins. Enfin, après bien des tâtonnements et des mésaventures, on arrive à découvrir Rabelais relégué parmi les diplomates; le souvenir apparemment de son séjour à Rome comme secrétaire du cardinal du Bellay lui avait valu cette place imprévue. Une autre fois, c'est le cabaretier Ramponeau, celui qu'au XVIIIe siècle on appelait « le roi des Porcherons », qu'il faut aller chercher ou plutôt que le hasard fait rencontrer dans la série des *Personnages monstrueux*. Même fantaisie souvent dans les décisions prises à l'égard de nos contemporains. Il n'y a pas longtemps encore, un économiste éminent, membre de l'Institut et du Sénat, ne figurait ni à l'un ni à l'autre de ces titres dans les collections de portraits conservées au département

des estampes : il se trouvait, — le croira-t-on? — confondu avec les *Criminels célèbres,* probablement en mémoire du procès intenté aux saint-simoniens en 1832 et de la condamnation à un an de prison qui s'ensuivit.

D'aussi étranges méprises ne sont plus possibles aujourd'hui. Depuis quelques années, l'ordre alphabétique appliqué déjà par M. Debure au rangement de la collection qu'il avait formée a été substitué à l'ancienne méthode pour le classement des portraits, quels qu'ils fussent, appartenant à la Bibliothèque, et dès lors le danger a disparu de toute interprétation erronée, de toute répartition capricieuse. Une seule série, sans distinction de pays ni de date, de sexe ni de caractère, comprend maintenant toutes les pièces distribuées autrefois dans une infinité de classes spéciales. La collection Debure, devenue par sa constitution même le noyau de cette collection ou plutôt de ce répertoire d'iconographie universel, a été fondue comme les autres dans un ensemble de 700 volumes contenant, depuis A jusqu'à Z, plus de 120,000 portraits de tous formats, gravés, lithographiés ou dessinés. Il n'y a eu d'exception, outre les portraits composant en tout ou en partie l'œuvre d'un maître, que pour certains recueils formant chacun une suite invariable, un corps d'ouvrage qu'il eût été déraisonnable de songer à démembrer, — les portraits par exemple des députés aux états généraux ou à l'Assemblée consti-

tuante, ou ceux des députés à l'Assemblée élue en 1848.

Dira-t-on qu'un classement rigoureusement alphabétique a le tort d'associer les uns aux autres, au moins pour le regard, les personnages les plus dissemblables, les souvenirs les plus contraires; qu'il y a quelque chose de choquant à voir séparés seulement par l'épaisseur d'un feuillet le portrait d'un homme de génie et le portrait d'un homme dont la mémoire est infâme, l'image d'un héros et celle d'un assassin? Mais pourquoi le rapprochement serait-il plus malséant ici que dans les dictionnaires historiques et les biographies universelles où l'on peut rencontrer sur la même page les noms de *Raphaël* et de *Ravaillac*, de *Cartouche* et de *Catinat?* Il ne s'agit pas d'ailleurs dans une collection de ce genre de résumer la vie de ceux qui y figurent, d'en recommander les souvenirs à la vénération ou au mépris; il s'agit simplement de fournir des témoignages tout extérieurs, des renseignements plus ou moins authentiques sur la physionomie et les traits d'un personnage donné. Le point essentiel, l'unique affaire est de mettre chacun à même d'obtenir ces renseignements sans perte de temps, sans incertitude sur l'endroit où il aura chance de les trouver. Or en pareil cas l'ordre alphabétique est préférable à tout autre, parce que pour celui qui prépare le champ des recherches, comme pour celui qui doit chercher, il détermine, en

dehors de toute appréciation personnelle et par le seul fait de l'orthographe d'un nom, la place exacte, nécessaire, inévitable, qu'occupera l'image de l'homme à qui ce nom aura appartenu.

Sans doute, malgré l'extrême simplicité du principe et des moyens généraux d'application, quelques difficultés de détail pourront se présenter encore. Si, comme cela est admis aujourd'hui au département des estampes, l'on prend pour règle dans le classement alphabétique la prééminence de la qualification nobiliaire sur le nom même du personnage représenté, il arrivera peut-être que, faute de se rappeler le titre qu'aura porté ce personnage, si connu qu'il soit d'ailleurs, tel d'entre nous ne réussira pas sans quelque peine à en trouver le portrait dans une collection ainsi classée. Tout va de soi quand il s'agit, comme pour la marquise de Maintenon, pour la marquise de Pompadour, de titres popularisés par l'histoire ou par l'usage; mais semblera-t-il aussi naturel à quiconque voudra voir le portrait de Diane de Poitiers ou le portrait de Gabrielle d'Estrées de demander ceux de la duchesse de Valentinois et de la duchesse de Beaufort? Pour prendre un exemple plus près de nous et certes dans un ordre de célébrité fort différent, le nom de Monge est resté présent à toutes les mémoires : se souviendra-t-on aussi généralement de celui du *comte de Peluse?* Et pourtant, la règle une fois posée, on ne saurait l'enfreindre sans introduire le désordre

ou tout au moins une fâcheuse inégalité, sans retomber dans ces procédés de répartition arbitraire dont nous signalions tout à l'heure le danger. Il est facile d'ailleurs, au moyen de renvois, de venir en aide à ceux qui oublient ou qui ignorent, et d'inscrire sur le feuillet réservé au nom patronymique l'indication du nom de terre ou de fief, de la distinction honorifique quelconque qui aura décidé de la place assignée dans un autre volume au portrait manquant dans celui-ci.

L'heureuse innovation provoquée par l'entrée de la collection Debure au département des estampes avait été précédée d'une autre au moins aussi utile et qui devait avoir la plus sérieuse influence sur l'organisation même du service et sur les moyens d'étude. Depuis l'époque où le cabinet formé par l'abbé de Marolles était devenu la propriété de la Bibliothèque jusqu'aux années voisines de celle où la collection Debure allait être acquise à son tour, toutes les pièces propres à composer l'œuvre d'un artiste ou un ensemble de documents sur une matière avaient été successivement reliées, en raison de leur origine ou de leur destination commune. Comment arriver néanmoins à constituer si bien chacun de ces recueils que la série des estampes méritant d'y figurer fût complète, la somme des renseignements définitive, et que cette reliure fixe, en scellant pour ainsi dire l'histoire d'un talent ou

les éléments d'information sur un sujet, marquât irrévocablement les limites dans lesquelles les études devaient se circonscrire? Il fallait bien faire la part des omissions involontaires, des découvertes futures, des vides, pressentis ou non, que le temps et les occasions permettraient de remplir. Aussi, chaque fois qu'on formait un nouveau volume, avait-on soin de laisser çà et là un certain nombre de pages blanches, en prévision de ce qui pourrait survenir : sage précaution et en réalité la seule qu'il y eût à prendre, mais le plus souvent précaution insuffisante, puisqu'elle n'assurait aux pièces dont ce volume se trouverait un jour ou l'autre enrichi, ni leur place exacte dans l'ordre des sujets, ni leur importance relative quant à la chronologie des ouvrages sortis de la main d'un peintre ou d'un graveur. Une scène mythologique gravée d'après Raphaël, une scène de genre d'après Rubens, un paysage d'après Poussin, pouvait, faute d'un feuillet vacant dans la série des sujets analogues traités par chacun de ces maîtres, occuper forcément une des pages destinées aux scènes sacrées ou aux portraits; telle vignette gravée par Nanteuil lorsqu'il n'avait encore que l'âge et l'habileté naissante d'un apprenti risquait, en arrivant trop tard, de ne trouver place qu'au milieu des chefs-d'œuvre produits par l'éminent artiste vers la fin de sa carrière.

A plus forte raison, les embarras et les incon-

vénients étaient-ils graves là où la nature même et le nombre des pièces à introduire déconcertaient nécessairement tout calcul préalable et ne relevaient guère que du hasard. Une évaluation approximative des lacunes que l'avenir comblerait progressivement dans l'œuvre d'un maître semblait possible à la rigueur, parce qu'on savait à peu près ce que ce maître avait fait; mais le moyen de déterminer à l'avance l'espace qu'exigeraient les accroissements partiels ou généraux d'une collection de portraits, de pièces topographiques ou historiques? Comment deviner que telle classe de modèles, tel coin de pays, tel ordre de faits, inspirerait plus de travaux et fournirait un jour plus de documents que tel autre? Et, lors même que les pièces insérées après coup n'auraient amené aucun désordre, aucune interversion dans le classement, que faire de celles qui surviendraient encore? Chaque volume primitif une fois rempli, il ne restait plus d'autre ressource que de rejeter dans des volumes de supplément ce surcroît imprévu de matériaux; de là d'inévitables complications dans les recherches et des difficultés d'autant plus grandes que les fragments ainsi disséminés étaient plus nombreux.

Le moyen pris, il y a un peu plus de vingt ans, pour opérer à cet égard une réforme avait, entre autres mérites, celui d'être facilement applicable. Par un mécanisme très-simple, par l'action combinée de deux baguettes ou tringles intérieure-

ment adaptées au dos d'un volume en forme de portefeuille et de quelques vis destinées à rapprocher ou à écarter plus ou moins ces baguettes entre lesquelles les feuillets doivent être introduits, on se donnait, suivant les besoins, la double faculté de placer chaque pièce précisément à son rang, et, dans le cas où une erreur aurait été commise, de la réparer en retirant le feuillet mal à propos inséré, sans rien endommager pour cela, sans compromettre la conservation du reste. En un mot, contrairement aux résultats invariables, à la répartition fixe qu'impose la reliure ordinaire, ce mode de reliure mobile permettait d'augmenter ou de diminuer à volonté le contenu de chaque volume, de le modifier, de le renouveler incessamment. On conçoit les avantages d'un pareil procédé tant pour la composition première que pour les développements futurs des recueils, et quelles ressources illimitées il offre au point de vue du classement général ou des remaniements partiels. Aussi fit-il bientôt fortune au département des estampes, où il a été, où il est continuellement appliqué soit à la formation de collections nouvelles, soit à la reconstitution d'anciennes collections, comme la *Topographie de la France,* dans lesquelles les occasions d'intercaler une ou plusieurs pièces se présentent presque chaque jour.

C'est à un artiste bien connu d'ailleurs par la fécondité de son crayon et l'élégance facile de sa manière que l'on doit l'idée et la mise en pratique

de ce perfectionnement décisif. Avant d'être attaché à la Bibliothèque, M. Achille Devéria avait établi en reliure mobile les volumes qui composaient sa collection particulière. Devenu conservateur-adjoint du département des estampes pendant les dernières années de la vie de M. Duchesne, puis conservateur titulaire après la mort de celui-ci, il étendit son système au classement de notre collection nationale, et lorsqu'à son tour il mourut en 1857, plus de mille volumes in-folio ainsi constitués prouvaient avec quel zèle il avait déterminé un progrès qu'il ne resterait plus à son successeur qu'à poursuivre. Le souvenir de cette utile réforme, de ce service rendu dans le présent et dans l'avenir, n'est pas au surplus le seul qui subsiste à la Bibliothèque des travaux accomplis par M. Devéria. Sans parler de l'ordre qu'il introduisit dans plusieurs séries ouvertes autrefois un peu à l'aventure ou depuis longtemps négligées, les recueils qui lui avaient appartenu, et qui formaient une suite de 565 volumes ou portefeuilles, vinrent après lui s'ajouter aux collections du département des estampes, en attendant que celui-ci achevât d'être enrichi par une donation du plus haut prix et d'une importance à tous égards exceptionnelle.

La collection dont la Bibliothèque se trouvait ainsi appelée à prendre possession six ans après que l'acquisition avait été faite des recueils laissés par M. Devéria, cette collection, plus rare encore

que volumineuse, lui était léguée par un homme qui avait consacré sa vie presque tout entière à en rechercher, à en réunir, à en épurer de plus en plus les éléments. Bien avant d'entrer au département des estampes, l'admirable ensemble de pièces sur l'histoire de France que contenaient les portefeuilles de M. Hennin était célèbre dans le monde des savants et des artistes, comme l'avait été le cabinet de l'abbé de Marolles ou celui de Béringhen, du vivant même de ces deux curieux. Toutefois, avec quelque libéralité que le possesseur de cette belle collection l'eût mise jusqu'à son dernier jour à la disposition de quiconque avait besoin de la consulter, l'acte généreux par lequel il en faisait don à la Bibliothèque assurait à tant de documents précieux une publicité infiniment plus vaste. Ce qui avait été le lot de quelques regards privilégiés devenait maintenant le bien de tous, et depuis le peintre ou l'historien en quête de renseignements positifs sur un personnage ou sur un fait jusqu'au dessinateur de vignettes, jusqu'à l'écrivain ne recherchant que le trait de mœurs intimes et l'anecdote, chacun se trouvait en mesure d'exploiter à son gré une mine d'autant plus riche qu'elle était sans mélange et qu'aucun élément parasite n'en avait d'avance altéré ou interrompu les filons.

Beaucoup plus scrupuleux que Fontette, qui, comme on l'a vu, prenait à peu près de toutes mains ce qu'il entendait mettre en œuvre,

M. Hennin ne consentait à recueillir et à employer que des matériaux sévèrement choisis. Sa collection, comprenant environ 16,000 estampes ou dessins, renfermés aujourd'hui dans 169 volumes, est exclusivement composée de pièces contemporaines des scènes retracées. Rien que d'incontestable dès lors et d'absolument authentique dans les renseignements qu'elle fournit. Entre les 2,000 estampes par exemple reproduisant les événements du règne de Henri IV, on n'en trouvera pas une qui n'ait été gravée au lendemain pour ainsi dire du fait représenté. Depuis les campements ou les combats sous les murs de Paris jusqu'à l'assassinat du roi, depuis les portraits gravés par Léonard Gaultier et Thomas de Leu jusqu'aux complaintes illustrées et aux *canards* qui se débitaient dans les rues, l'image d'un épisode politique ou d'un personnage, d'une action de guerre ou d'une cérémonie civile, n'a été admise à figurer dans ce recueil rigoureusement historique qu'autant qu'elle était l'œuvre d'un homme directement informé, d'un sûr témoin. Suit-il de là que la collection léguée par M. Hennin n'ait qu'un caractère archéologique, qu'elle tire tout son prix de certains témoignages spéciaux, qu'en un mot elle nous enseigne l'histoire à l'exclusion ou au préjudice de ce qui relève de l'art et intéresse les souvenirs du talent? Ce serait se méprendre beaucoup que de lui attribuer une signification indépendante du mouvement et des

progrès de notre école de gravure à partir de ses origines jusqu'à la moitié du XIXe siècle à peu près. Le mérite de la plupart des estampes, à ne les considérer qu'au point de vue de l'exécution, la beauté des épreuves ou la rareté des *états*, et, là où se rencontrent des dessins la finesse ou l'habileté du faire, — tout est de nature à renseigner les artistes aussi utilement que les érudits, à alimenter les études les plus diverses et à satisfaire aux recherches, quels qu'en soient le principe et l'objet.

La collection Hennin est donc une source d'informations unique ou plutôt un véritable monument, décrit d'ailleurs dans ses détails par celui-là même qui l'avait élevé et qui y a trouvé en grande partie les matériaux de l'ouvrage dont il achevait le dernier volume bien peu de temps avant sa mort (1). Est-il besoin d'ajouter que cette collection a été conservée au département des estampes telle qu'elle était au sortir des mains qui l'avaient formée? Rompre l'unité d'un pareil ensemble eût été au moins imprudent, et lors même que M. Hennin ne se fût pas prononcé d'avance à ce sujet, aucun changement n'eût été essayé, aucune modification introduite, par l'im-

---

(1) *Les Monuments de l'histoire de France, catalogue des productions de la sculpture, de la peinture et de la gravure relatives à l'histoire de la France et des Français.* — Paris, 1856-1863; 10 vol.

possibilité où l'on se serait trouvé de faire mieux qu'il n'avait fait. Tout devait se borner, tout se borna effectivement à la reliure de ces pièces si judicieusement classées et, la série entière une fois répartie dans les volumes, à la mise en service immédiate.

X

La donation faite en 1863 par M. Hennin clôt, dans l'histoire du département des estampes, la liste des actes de libéralité les plus considérables. Certes, depuis l'époque où ce précieux legs a été recueilli, le dévouement des hommes en situation de concourir à l'accroissement de notre collection nationale n'a pas plus manqué que par le passé, le zèle des bienfaiteurs ne s'est pas ralenti, et tout récemment encore un amateur à qui la Bibliothèque était redevable déjà de plus d'un bon office, M. Émile Galichon, se procurait à ses frais, pour la lui offrir, une rare estampe de Marc-Antoine, qu'elle ne se trouvait pas à ce moment en mesure d'acquérir; un autre, M. Gatteaux, de l'Institut, échangeait contre le médiocre exemplaire que possédait le département des estampes un exemplaire qui lui appartenait du célèbre recueil dit le *Jeu de cartes d'Italie,* et qui avait une valeur vénale dix fois plus grande. Ce que nous prétendons dire seulement, c'est que la tradition de ces dons en bloc, de ces générosités énormes, fondée par Clément et par Gaignières au commencement du XVIII[e] siècle, a eu jusqu'à présent pour dernier représentant le digne et patient érudit qui voulut

à son tour consacrer ses longs travaux par un trait éclatant de sollicitude pour les études à venir et de munificence patriotique. Qui aurait cru alors que ces nouveaux trésors, en augmentant la somme des richesses accumulées au département des estampes, augmenteraient aussi les inquiétudes du public appelé à en profiter et les douloureuses préoccupations de ceux qui en avaient la garde? Encore quelques années, et la collection Hennin comme le reste, comme ces milliers de volumes remplis des plus belles œuvres de l'art, allait être menacée de destruction par les feux qu'allumeraient dans Paris les canons d'un ennemi prêt à lancer la mort jusque sur les choses qui forment en quelque sorte le patrimoine du genre humain.

N'y avait-il là qu'une crainte imaginaire? Ce qui venait de se passer à Strasbourg, le bombardement systématique de la bibliothèque et du musée, ne justifiait que trop les alarmes, et l'on pouvait sans calomnie présumer que l'expérience qui avait si bien réussi sur les plus nobles édifices d'une autre ville serait ici renouvelée au premier jour. Aussi, dès le commencement du mois de septembre 1870, des mesures étaient-elles prises à l'intérieur de la Bibliothèque pour préserver du danger, pour lui disputer tout au moins les inappréciables monuments de la science et de l'art que contient ce grand établissement. A ne parler que du département des estampes, une partie de ce qu'il possède fut mis à l'abri des obus dans un

souterrain; mais qu'était ce moyen restreint de salut en comparaison des périls auxquels l'ensemble des collections était condamné à rester exposé sur place! D'ailleurs, en prétendant sauver ainsi quelques-uns des recueils les plus précieux, ne courait-on pas le risque de les retrouver un jour irréparablement gâtés par l'humidité? Pour tout le reste, il fallait se contenter des précautions, hélas! insuffisamment rassurantes auxquelles les circonstances et les lieux permettaient de recourir. On garnit les fenêtres des galeries de volets en tôle et de sacs remplis de terre, on se munit de pompes et d'ustensiles de toute sorte pour arrêter, au moment venu, les progrès d'un incendie; on organisa le personnel en brigades de surveillance et de service qui fonctionnèrent nuit et jour. Rien ne fut omis de ce qui semblait, en cas de malheur, présenter quelque chance d'un sauvetage au moins partiel; mais quelle amertume dans ces lugubres soins, quelles angoisses dans l'attente d'un désastre qui pouvait d'un instant à l'autre anéantir l'œuvre de tant de siècles, en ruiner la gloire, interrompre pour jamais l'histoire de la pensée humaine! On en croira celui qui écrit ces lignes : il a connu ces mortelles tristesses, pressenti les douleurs de ce deuil. Lorsque, suivant son devoir, il rassemblait pour essayer de les soustraire au péril quelques-unes des raretés de premier ordre, quelques-uns des morceaux d'élite qui résument la marche de l'art et en marquent les

principaux progrès, c'était le cœur navré qu'il songeait, en les contemplant une dernière fois, à ce qu'une bombe prussienne ferait bientôt peut-être de ce legs des âges, de ces reliques du génie ou du talent; c'était d'une main tremblante d'émotion qu'il refermait sur elles la caisse préparée pour les recevoir, comme si la mort eût déjà fait son œuvre et qu'il vînt d'ensevelir un cadavre dans le cercueil. — Et cependant des jours plus sinistres encore allaient succéder à ces funèbres jours, des dangers plus terribles que ceux auxquels la Bibliothèque avait échappé pendant le siége allaient renouveler en les augmentant les angoisses, et menacer de si près ces murs à peine saufs des attaques à distance qu'on dut désespérer un moment de les voir une seconde fois préservés.

Chacun de nous ne sait que trop par quels actes de féroce démence le mois de mai 1871 a été signalé à Paris, et avec quelle frénésie parricide des meurtriers de l'honneur national et du passé, des hommes qui n'avaient de passion que pour la ruine, de foi que dans le néant, livraient aux flammes les monuments coupables à leurs yeux de perpétuer les souvenirs de notre histoire, de glorifier l'art français, de rappeler les grandeurs de notre civilisation. Avant les jours souillés par ces abominables forfaits, qu'était-il toutefois advenu à la Bibliothèque, et comment s'était écoulé pour elle l'intervalle qui sépare de la fin du siége la fin du régime de la Commune?

Jusqu'au moment où la torche des incendiaires allumait dans des édifices voisins le feu qui devait dévorer des richesses du même genre que les siennes, la Bibliothèque avait pu paraître, sinon à l'abri des invasions révolutionnaires, au moins à l'abri des violences sur les choses et des ravages matériels. Les usurpations de pouvoir même étaient demeurées d'abord plutôt nominales qu'effectives, et, sauf l'intrusion de deux ou trois « délégués » qui se succédèrent à partir du 1er avril et qu'ils entrevoyaient de temps en temps, les fonctionnaires de l'établissement n'avaient eu à souffrir pendant les six premières semaines aucune atteinte à leurs droits, aucune restriction à la pratique de leurs devoirs. Une note rédigée par eux, une sorte de convention insérée le 6 avril au *Journal officiel* établissait que la présence d'un délégué à la Bibliothèque ne pouvait avoir d'autre objet que de les aider « à sauvegarder l'intégrité des collections, sans qu'aucun changement d'ailleurs fût apporté aux règlements actuels » de cette Bibliothèque qu'ils avaient seuls la mission d'administrer. Se renfermant dans leur rôle de gardiens, ils ne voulaient pas plus compromettre, en l'abandonnant, le dépôt confié à leurs mains qu'ils n'entendaient le conserver à un autre titre que celui dont ils avaient été légalement revêtus. Un moment vint pourtant où le *statu quo* qu'ils avaient jusqu'alors réussi à maintenir ne put être plus longtemps

continué. Sommés de se soumettre officiellement au gouvernement de la Commune en lui reconnaissant le droit de disposer de la Bibliothèque et d'en régenter le personnel, ils répondirent aussitôt à l'injonction comme il convenait d'y répondre. Aux termes d'une protestation signée le 12 mai, vingt-six fonctionnaires ou employés des divers départements, « mis en demeure de souscrire à la transformation du dépôt national confié à leurs soins en établissement communal et de sortir de leurs devoirs professionnels en faisant acte d'adhésion politique à la Commune », déclarèrent « refuser leur adhésion ». Le lendemain, les portes de la Bibliothèque étaient fermées aux signataires de cette déclaration, et l'établissement tout entier se trouva ainsi pendant les douze jours qui suivirent à peu près abandonné à lui-même.

Au département des estampes, il est vrai, le dévouement d'un auxiliaire qui, afin de défendre le terrain contre des occupants de hasard, avait consenti à rester en s'abstenant de signer la pièce dont nous venons de parler, — cette intervention d'un seul put suffire pour maintenir quelque chose de l'ordre accoutumé et pour empêcher toute tentative de désorganisation intérieure; mais quels efforts auraient pu conjurer les fléaux du dehors, prévenir ou arrêter des désastres pareils à ceux qui venaient de semer l'horreur sur les deux rives de la Seine? Lorsque l'incendie de la bibliothèque du Louvre eut présagé le sort réservé probable-

ment à la Bibliothèque nationale, lorsque, d'un bout à l'autre de la ville, tant de murs vénérables par eux-mêmes ou parce ce qu'ils contenaient eurent été réduits en cendres, il ne restait plus en apparence qu'à attendre pour ce glorieux asile des lettres, de la science et de l'art, l'heure prochaine où le pétrole en aurait raison à son tour.

Cette heure cruelle ne vint pas pourtant, grâce à la rapidité avec laquelle l'armée opéra la délivrance du centre de Paris. Sans doute tout danger n'était pas absolument écarté pour cela. Refoulés dans les quartiers qui avoisinent le cimetière de l'Est, les insurgés n'avaient pas éteint leur feu, et les projectiles qu'ils lançaient encore atteignirent à plusieurs reprises les bâtiments de la Bibliothèque. Deux obus, qui heureusement ne brisèrent que quelques pierres, vinrent se loger dans le mur de la galerie des estampes parallèle au jardin et à la rue Vivienne; d'autres endommagèrent plus ou moins les toitures, mais qu'étaient ces accidents partiels auprès du vide immense qu'eût laissé, du malheur universel qu'eût entraîné la ruine de l'ensemble, c'est-à-dire des collections les plus vastes et les plus riches qui existent dans le monde entier! Puisque, après les deux épreuves qu'elle a coup sur coup traversées, tout s'est borné pour la Bibliothèque à quelques dégâts extérieurs, puisque, malgré le siége et les événements qui ont suivi, la France et le monde n'ont rien perdu des trésors qu'elle

renfermait et où chacun peut revenir puiser, ne faut-il pas bien plutôt remercier le ciel que se complaire dans l'amertume des souvenirs, et, comme nous le disions en commençant, oublier, s'il se peut, les inquiétudes passées pour tenir compte surtout des résultats présents, des biens si heureusement reconquis? Nous n'ajouterons plus que quelques mots.

En suivant jusqu'à l'époque où nous sommes l'histoire du département des estampes, nous avons dû dans une certaine mesure l'associer à celle de la Bibliothèque elle-même et parfois les fondre presque l'une avec l'autre, pour simplifier d'autant le récit. L'étroite connexité qui subsiste depuis le XVIIe siècle entre les divers services installés à la Bibliothèque explique et excuserait au besoin ce procédé de narration; mais n'y a-t-il dans les faits mêmes qui en autorisaient l'emploi, n'y a-t-il dans l'organisation présente de l'établissement auquel le département des estampes appartient que la continuation d'une habitude, que la forme ou le souvenir d'une tradition? Faut-il donner raison à ceux qui pensent que les collections dont ce département se compose n'ont pas leur place nécessaire à côté des collections littéraires ou scientifiques, et qu'elles fourniraient un complément plus naturel aux œuvres de la peinture qu'aux livres et aux manuscrits?

De nos jours, cette opinion a été plus d'une fois émise, et assez récemment encore, en 1858, une

commission chargée de proposer les réformes à introduire dans le régime de la Bibliothèque signalait comme une mesure particulièrement opportune la translation au Louvre de toutes les estampes conservées au palais Mazarin. Rien de mieux, si l'art seul était représenté dans cet ensemble de recueils et de pièces, si le tout, comme la plupart des collections qui existent en Europe, constituait uniquement un musée de gravure; mais, — on l'a vu par ce que nous avons dit de ses accroissements successifs, — notre dépôt national n'a ni ce caractère exclusif ni cette utilité restreinte. Les documents intéressant d'autres études que celle des chefs-d'œuvre de l'art y figurent à peu près pour un tiers, et, parmi les personnes qui viennent chaque jour travailler au département des estampes, un tiers aussi y est attiré par des recherches étrangères en réalité à la gravure ou à la peinture, par le besoin de s'éclairer sur quelque point d'archéologie ou d'histoire, de résoudre quelque question d'un ordre tout scientifique. On conçoit dès lors l'avantage que peut présenter pour ceux qui se livrent à ces recherches la réunion sous un même toit des renseignements figurés et des renseignements écrits concernant une même matière; on devine le profit que leur assure le contrôle facile, immédiat, de ces documents les uns par les autres.

En outre, aux termes des règlements, les livres avec planches, soit qu'ils aient été anciennement

publiés, soit qu'ils proviennent du dépôt légal, appartiennent de droit au département des imprimés. Il n'y a là qu'une prescription parfaitement juste; mais en raison de cette répartition même, les rapports entre le département des estampes et le département des imprimés sont à peu près quotidiens. Il ne se passe guère de séance où l'on n'ait l'occasion de se renvoyer réciproquement quelque demande ayant fait fausse route, et, une fois averti de son erreur, celui qui l'a commise en est quitte pour aller consulter dans une salle voisine l'ouvrage dont il n'avait pu obtenir la communication là où il s'était d'abord présenté. Pourrait-on sortir d'embarras aussi aisément et aussi vite, si le département des estampes cessait d'appartenir à la Bibliothèque? Il serait facile de produire bien d'autres arguments tirés de la pratique. N'en avons-nous pas assez dit toutefois pour faire pressentir les graves inconvénients qu'entraînerait un déplacement et pour justifier au besoin l'administration compétente qui refusait, il y a dix-sept ans, de donner suite au projet de scission qu'on lui demandait alors de ratifier?

Enfin une autre objection, — mais celle-ci plus limitée dans son principe et moins radicale dans les termes, — a été élevée contre l'organisation actuelle du département des estampes et ne saurait non plus être laissée sans réponse. On a reproché à ce département, on lui reproche encore d'usurper sur les prérogatives du Louvre en conservant

dans ses collections un certain nombre de pièces dessinées, et de démentir par là, aussi bien que le titre qu'il porte, les conditions qui déterminent sa raison d'être et sa fonction. Il est vrai, le quatrième département de la Bibliothèqué nationale ne possède pas seulement des gravures et des lithographies. On pourrait même évaluer à plus de 20,000 les dessins qui ont pris place à côté de ses recueils d'estampes ou qui font corps avec ceux-ci, suivant la nature commune des types ou des sujets représentés. Suit-il de là qu'ils profiteraient mieux à l'étude, s'ils étaient conservés ailleurs? N'arriverait-on pas au contraire à compromettre les secours qu'ils peuvent lui prêter si on les isolait des autres moyens d'information, si l'on séparait par exemple les portraits au crayon ou les miniatures indiennes des séries gravées de portraits ou de costumes dont ces pièces servent aujourd'hui à compléter les indications, et dans beaucoup de cas à combler les lacunes? C'est parce qu'on sentait bien l'utilité de pareils rapprochements qu'une mesure administrative investissait, il y a quelques années (1861), le département des estampes du droit de s'approprier, outre les gravures dont il ne posséderait pas une épreuve, tous les dessins disséminés dans les diverses bibliothèques de l'État à Paris. Près de 4,000 dessins de toute espèce ainsi recueillis, — les *crayons* entre autres du XVIe siècle conservés jusqu'alors à la bibliothèque de Sainte-Geneviève et un porte-

feuille de la collection de Gaignières qui se trouvait à la bibliothèque Mazarine, — passèrent à cette époque dans les collections de la Bibliothèque nationale, où ils sont devenus l'objet d'études d'autant plus fructueuses qu'ils forment avec ce qui les environne un ensemble de documents plus variés. Serait-on bien inspiré en s'appliquant à rompre cet ensemble si instructif, et, sous prétexte de rétablir ailleurs l'unité matérielle, à restreindre ici le champ des enseignements et des travaux?

Sans doute, dans la pensée de ceux qui réclament ou qui sont tentés de réclamer cet appauvrissement du département des estampes, il ne s'agit pas de le dépouiller de tous les dessins qu'il possède; il s'agit seulement de lui enlever ceux qui par les mérites mêmes de l'exécution appartiennent à la classe des œuvres d'art proprement dites, de ces œuvres dont le musée des dessins au Louvre semble l'asile indiqué. Soit, à la condition qu'on nous montre où commence l'art, où finit le métier. Quelles limites pourtant assigner à l'un et à l'autre? Quel genre d'intérêt prédominant attribuer à tel dessin qui est à la fois le portrait d'un personnage historique et un spécimen de l'habileté particulière de l'artiste qui l'a exécuté, à tel autre offrant le double caractère d'un paysage et d'une pièce topographique, à tel autre enfin qui nous renseigne sur les proportions d'un monument d'architecture en même temps

que sur le goût du dessinateur? Les plans ou les projets de Du Cerceau qui accompagnent les planches gravées par lui, et qui complètent aussi bien que l'histoire de son talent l'histoire de l'art français au XVIe siècle, cesseront-ils d'avoir droit de cité à la Bibliothèque pour cet unique motif qu'au lieu d'être le produit du burin ils ont été faits avec une plume? Depuis les célèbres cartes dites de *Charles VI* jusqu'aux modèles fournis par David pour les *cartes républicaines,* tout ce que le pinceau des miniaturistes ou le crayon des dessinateurs a pu ajouter de renseignements curieux à ceux que contiennent les suites gravées de tarots ou de cartes numérales devra-t-il être distrait de cette riche collection pour aller prendre place parmi les dessins des maîtres, au risque d'y demeurer inutile, sinon inaperçu? — On pourrait à ce sujet multiplier indéfiniment les questions et les exemples. Il suffira de faire remarquer que le public, les artistes, les savants, jugent apparemment très-légitime la présence des dessins à la Bibliothèque, puisque les pièces de ce genre lui sont ordinairement léguées de préférence à d'autres établissements. Pour ne rappeler que deux faits entre les plus récents, c'est le département des estampes qui a reçu tous les dessins de Mazois sur Pæstum et sur Pompei et le précieux recueil d'études d'après le Panthéon de Rome dont M. Achille Leclère avait fait pendant tant d'années son travail de prédilection.

Qu'on ne songe donc ni à exiler le département des estampes de la Bibliothèque, sa patrie naturelle, ni à le mutiler sur place en prétendant le réformer. Essayer de changer les conditions qui le régissent serait faire plus que courir une aventure, ce serait certainement tenter une entreprise nuisible aux intérêts du public studieux et compromettre au moins le fruit de tous les efforts accomplis depuis le XVIIe siècle. Comme l'Académie de France à Rome, comme d'autres belles institutions dont l'origine remonte à la même époque, le département des estampes n'est pas seulement un noble survivant du passé, un témoignage consacré des grandeurs et des anciennes mœurs de notre patrie; il est aussi dans le présent une nécessité et pour l'avenir une garantie. Sans l'influence qu'exercent sur notre école les souvenirs rapportés de Rome et les exemples donnés par les pensionnaires de la villa Médicis, le niveau des talents et des doctrines ne tarderait pas chez nous à s'abaisser; l'art français peut-être en arriverait bien vite à suivre, au hasard du moment, les futiles inspirations de la fantaisie ou à confondre avec l'expression épurée du vrai l'imitation littérale de la réalité vulgaire : sans les enseignements positifs, sans les secours scientifiques que lui offre le département des estampes, il courrait le risque de devenir aussi infidèle à ses propres traditions qu'oublieux des lois pratiquées par les maîtres de tous les pays, prescrites par les

chefs-d'œuvre de tous les temps. L'histoire à son tour et les sévères études qui s'y rattachent n'auraient plus ces moyens de comparaison et de contrôle d'où résultent la certitude pour ceux qui ont la mission d'instruire, la confiance chez ceux qui reçoivent les avis ou les leçons.

Si l'on descend de ces hautes sphères dans le domaine des faits qui n'intéressent que le développement de nos arts industriels, le maintien ou les progrès du goût là où il ne s'applique qu'à des besoins et à des œuvres secondaires, si, après avoir apprécié les ressources que trouvent à la Bibliothèque les artistes et les érudits, on songe à celles qu'elle met à la disposition des orfévres, des céramistes, de quiconque fabrique ces objets de luxe divers dont la part est si grande dans la bonne renommée et dans la prospérité commerciale de la France, — comment ne pas sentir ce que, là encore, notre collection nationale a de profondément utile? A quelque point de vue qu'on se place, le département des estampes apparaît donc comme une institution féconde dont, sous peine de déchéance à tous égards, le temps où nous vivons a le devoir de respecter pieusement l'esprit et de perpétuer l'influence. C'est la conséquence qu'il convient surtout de tirer des faits que nous avons rapportés. En recueillant les souvenirs de ces faits, en résumant les phases successives que l'établissement fondé par Colbert a traversées depuis deux siècles, nous avons eu moins encore

le dessein de fixer la simple chronologie des choses que l'ambition de rappeler le nombre et l'importance des services rendus. Puisse le récit historique qui précède, au lieu de rester stérile en ce sens, exciter la gratitude envers le passé comme la confiance dans l'avenir et contribuer à entretenir, par l'exemple de tant d'actes généreux, de tant d'efforts noblement poursuivis, le juste sentiment d'orgueil patriotique que les mesures libérales prises de tout temps en France dans la sphère de l'art et des études doivent inspirer à chacun de nous !

RELEVÉ CHRONOLOGIQUE

DES ACQUISITIONS ET DES DONATIONS QUI ONT PRINCIPALEMENT ENRICHI LES COLLECTIONS DU DÉPARTEMENT DES ESTAMPES.

1667. Acquisition de la collection formée par l'abbé de Marolles.

(123,400 pièces cédées au roi pour une somme totale de 30,400 livres.)

1670. Dépôt à la Bibliothèque des planches gravées pour le recueil dit *le Cabinet du roi*.

1712. Donation Clément.

(La collection léguée par Clément se composait de 18,000 portraits.)

1716. Entrée à la Bibliothèque des collections de dessins et d'estampes données au roi en 1711 par Roger de Gaignières.

1718. Translation par ordre du roi à la Bibliothèque de la collection de dessins de botanique léguée à Louis XIV par Gaston d'Orléans.

1731. Acquisition de la collection formée par le marquis de Béringhen.

(579 volumes in-folio reliés, 5 grands portefeuilles et 99 paquets contenant ensemble plus de 80,000 pièces.)

1753. Donation Lallemant de Betz.

(78 volumes in-folio reliés formant deux séries, l'une de portraits, l'autre de pièces géographiques, ou topographiques et contenant en tout 14,406 estampes.)

1764 — 1765. Don par le comte de Caylus d'une suite de dessins d'après l'antique, d'ouvrages à figures et de plusieurs estampes rares.

1770. Donation Fevret de Fontette.

(Plus de 12,000 pièces sur l'*histoire de France*.)

1770. Donation Bégon.

(24,746 pièces représentant, aux termes de l'acte dressé le 19 mars 1770 « par ordre de Mgr le comte de Saint-Florentin, ministre secrétaire d'État, et de M. Bignon, grand bibliothécaire du roi », une valeur de 16,481 livres 10 sols.)

1775. Acquisition d'une partie de la collection mise en vente après la mort de Pierre-Jean Mariette.

(12,504 estampes, pour la somme de 20,663 livres 11 sols.)

1781. Acquisition (pour 25 louis d'or) de 44 pièces florentines du XVe siècle, trouvées en Italie

et à Constantinople par M. Bourlat de Montredon.

1782. Acquisition de la collection en 12 volumes in-folio des plantes dessinées et peintes à la gouache par les frères Prévost pour M. Roussel, fermier-général, propriétaire du château de la Celle.

(Cette collection, intitulée *Hortus Cellensis*, avait, au dire du vendeur, coûté plus de 20,000 écus à celui qui l'avait formée. Elle fut cédée à la Bibliothèque par le fils de M. Roussel au prix de 6,000 livres, et en échange d'un exemplaire en feuilles du *Recueil des plantes gravées pour le roi*.)

1784. Acquisition de l'œuvre de Rembrandt formée par le peintre Peters.

(728 pièces pour la somme de 24,000 livres.)

1784. Acquisition, à la vente de la bibliothèque du duc de La Vallière, de plusieurs suites importantes d'estampes et de miniatures sur vélin.

(14 articles, parmi lesquels un magnifique exemplaire des *Triomphes* de Maximilien, les *Fleurs* peintes par Daniel Rabel, et les dix-huit miniatures de l'*Histoire du général vénitien Charles Magius*, le tout pour la somme de 11,444 livres 10 sols.)

1795. Entrée dans les collections du département des estampes de 52 volumes ayant appartenu au ministre Bertin et contenant une précieuse collection de pièces sur la Chine.

1795. Entrée au département des estampes de la collection formée par le conseiller au Parlement de Paris, Nicolas de Tralage, et ayant appartenu ensuite à la bibliothèque de l'abbaye de Saint-Victor.

(33,000 estampes mythologiques ou topographiques.)

1801. Donation Lamotte.

(2,600 pièces de diverses écoles.)

1805. Acquisition, à la vente du cabinet de Saint-Yves, des œuvres des deux Beham et d'un certain nombre de pièces rares, pour la somme de 6,354 francs.

1811. Acquisition de 2,750 pièces dessinées ou manuscrites (projets, plans, mémoires, etc.) provenant de l'architecte Robert de Cotte.

1811. Acquisition, à la vente du cabinet de Silvestre, de 2,831 estampes, dont 970 de la fin du XVe siècle et du commencement du XVIe.

1818. Acquisition, à la vente du cabinet Rigal, de l'œuvre d'Ostade et de nombreuses pièces des écoles flamande et hollandaise.

1819. Acquisition de 1408 dessins d'après des monuments antiques et des monuments de l'époque byzantine, recueillis en Italie par Millin.

1820. Acquisition de 7,470 pièces topographiques provenant de la collection de l'abbé de Tersan (ancienne collection Fouquet) et de la collection Morel de Vindé.

1827. Acquisition, à la vente du cabinet Denon, de nombreuses estampes anglaises et d'un œuvre de Callot composé de 1574 pièces.

1833. Acquisition de 31 pièces de la plus grande rareté (provenant du cabinet Révil) pour la somme de 5,243 francs.

1844. Acquisition, à la vente de la collection formée par M. Debois, de 175 pièces des principaux maîtres, pour la somme de 17,055 francs.

1845. Cession au département des estampes, par M. Laterrade, de sa collection de pièces sur la Révolution française.

(19,914 pièces au prix de 8,358 fr. — Dix-huit ans plus tard, M. Laterrade cédait au département des estampes une autre collection formée par lui et composée de 14,900 pièces, relatives tant à l'histoire de la Révolution française qu'à l'histoire de l'Empire et à celle de la Restauration.)

1851. Donation Jecker.

(48 pièces gravées, pour la plupart, par des maîtres du XVe et du XVIe siècle, et dont le département des estampes ne possédait pas encore d'épreuves.)

1854. Acquisition de la collection Debure.

(65,000 portraits au prix de 38,000 fr.)

1858. Acquisition de la collection formée par M. Achille Devéria.

(113,000 pièces gravées, lithographiées ou dessinées, pour la somme de 30,000 fr.)

1861 — 1865. Transmission au département des estampes de 9,108 pièces gravées ou dessinées et de 15 volumes in-folio d'ouvrages à figures, le tout conservé jusqu'alors dans les bibliothèques Mazarine, de l'Arsenal, de Sainte-Geneviève et de l'Université.

1863. Donation Hennin.

(La précieuse collection léguée au département des estampes par M. Hennin ne comprend pas moins de 16,230 pièces sur l'histoire de France, toutes contemporaines des événements ou des personnages représentés.)

GARDES DU CABINET

ET

CONSERVATEURS DU DÉPARTEMENT DES ESTAMPES

DEPUIS L'INSTALLATION DE LA BIBLIOTHÈQUE DANS LES BATIMFNTS
DU PALAIS MAZARIN ET DE L'HÔTEL DE NEVERS

1720 — 1722. La Hay.
1723 — 1729. L'Advenant.
1731 — 1735. L'abbé de Chancey.
1735 — 1736. Coypel (Charles-Antoine).
1737 — 1750. De La Croix.
1750 (26 mai) — 1792 (15 novembre). Joly (Hugues-Adrien).
1792 — 1795. Bounieu (Michel-Honoré).
1795 — 1829. Joly fils (Jean-Adrien).
1829 — 1839. Thévenin (Charles).
1839 — 1855. Duchesne (Jean).
1855 — 1857. Devéria (Achille).
1858. Delaborde (Henri).

CATALOGUE

DES

ESTAMPES EXPOSÉES

CATALOGUE

DES

ESTAMPES EXPOSÉES

ÉCOLE ITALIENNE

FINIGUERRA (Tommaso ou, par abréviation, Maso), né à Florence en 1426, mort vers 1470, orfévre, ciseleur et graveur. On ignore le nom de son maître. Quelques historiens de l'art ont pensé que Finiguerra dut se former à l'école de Masaccio; d'autres, avec plus de vraisemblance, supposent qu'il fit son apprentissage dans l'atelier de Ghiberti. Ce qui est certain, c'est qu'à l'habileté avec laquelle il pratiquait l'art de l'orfévrerie, Finiguerra joignait un talent de dessinateur au niveau des talents les plus éminents de l'époque. La physionomie et les formes des figures qu'il a gravées en fournissent des témoignages sans équivoque : les dessins de sa main conservés au musée des Offices, à Florence, achèvent de le prouver.

1. *Le Couronnement de la Vierge.*

Cet admirable spécimen de l'art italien au xve siècle, ce monument de la gravure primitive, — le plus pré-

cieux sans contredit de tous ceux que possède le département des estampes, — n'est point à proprement parler une estampe, puisqu'il ne tire pas son origine d'une planche gravée à titre de type fixe, une fois déterminé dans ses formes, et expressément destiné à fournir, au moyen de l'impression, un nombre indéfini d'épreuves. La pièce dont il s'agit, plus ancienne qu'aucune autre du même genre, appartient à la classe des nielles, c'est-à-dire de ces empreintes sur papier qu'il est arrivé parfois aux orfévres *niellatori* de prendre pour s'assurer du degré d'avancement de leur travail et pour en apprécier l'effet, avant de remplir les tailles creusées par le burin dans une plaque d'argent, ou d'argent et d'or, d'un mélange de plomb, d'argent et de cuivre, dont la fusion avait été facilitée par une certaine quantité de borax et de soufre. Ce mélange de couleur noirâtre (*nigellum,* d'où *niello, niellare*) laissait à découvert les parties non gravées, et s'incrustait en se refroidissant dans les tailles où on l'avait introduit. Alors la plaque, soigneusement polie, présentait à l'œil un émail noir sur le champ métallique et l'opposition, sur une même surface, de parties mates et de parties brillantes.

La pièce conservée au département des estampes provient de la collection de l'abbé de Marolles acquise en 1667. Reléguée pendant plus d'un siècle parmi les estampes italiennes anonymes, l'œuvre de Finiguerra ne fut signalée et mise à sa vraie place qu'en 1797. C'est au savant abbé Zani, de Parme, que revient l'honneur de cette découverte; c'est lui qui, pendant son séjour à Paris, reconnut dans la gravure représentant le *Couronnement de la Vierge* l'épreuve

d'une plaque niellée, d'une *paix* exécutée par l'orfévre florentin pour le baptistère de Saint-Jean et conservée aujourd'hui au musée des Offices : épreuve prise sur cette *paix* nécessairement avant que les tailles creusées par le burin eussent reçu la préparation métallique qui devait les émailler, et, par conséquent, avant la fin de l'année 1452, puisqu'un acte authentique établit qu'à cette date Finiguerra avait achevé son travail et l'avait livré aux consuls des marchands, envers lesquels il était lié par un contrat signé deux ans auparavant.

L'épreuve appartenant à la Bibliothèque nationale est unique. On a souvent dit et écrit qu'une seconde épreuve de la *paix* de Finiguerra avait été trouvée en 1841 dans un volume de la bibliothèque de l'Arsenal, à Paris. La pièce découverte en effet à cette époque par M. Robert-Dumesnil, et qui, depuis lors, a passé des collections de l'Arsenal dans celles du département des estampes, n'a point la valeur qu'on lui a généralement attribuée. C'est une copie très-inférieure à l'original et présentant d'ailleurs avec celui-ci des différences assez notables dans l'agencement des détails. En dehors de la reproduction sur papier exposée à la Bibliothèque nationale, les seules épreuves directes du travail de Finiguerra sont deux empreintes en soufre prises par l'artiste, avant qu'il eût commencé à nieller sa plaque. L'une de ces empreintes, possédée jusqu'en 1757 par le célèbre antiquaire florentin Gori, conservée ensuite dans le palais Durazzo à Gênes, a été acquise au mois de décembre 1872 par M. le baron Edmond de Rothschild; l'autre, qui avait fait partie du cabinet du duc de Buckingham, et, précédemment, de celui de M. Seratti,

à Livourne, appartient aujourd'hui au *British Museum.*

ANONYME.

2. *La Sainte Vierge, l'enfant Jésus et six saints : d'un côté saint Jean-Baptiste, saint Dominique, saint Thomas d'Aquin ; de l'autre, saint Jérôme, saint Pierre dominicain, saint Vincent Ferrier.*

Attribuée par M. Duchesne à Peregrini da Cesena, bien qu'elle ne porte pas le monogramme du maître, et que, fort probablement même, elle n'appartienne pas à l'époque où celui-ci travaillait, cette œuvre intéresse au moins la curiosité, parce qu'on en a ici deux exemplaires de nature différente : une épreuve sur papier, obtenue avant l'introduction du nielle dans les tailles creusées par le burin, et la plaque elle-même, telle qu'elle est sortie des mains de l'artiste, après l'achèvement des travaux d'émaillure.

Ces deux objets, acquis en 1832, ont été payés 6,240 francs au vendeur, M. Antonio Zen.

ANONYME.

3. *La création d'Ève.*
4. *Adam et Ève chassés du paradis terrestre.*

Plaques niellées ayant peut-être servi à la décoration d'un vase sacré.

Quoique le style des figures et les procédés de l'exécution aient paru à M. Duchesne et à quelques autres érudits révéler la main d'un artiste appartenant à la fin du xve siècle ou au commencement

du XVIe, il serait très-possible que ces deux plaques eussent une origine beaucoup plus moderne. Elles ont été acquises à peu près à la même époque que la *Vierge* inscrite sous le nº 2, et faisaient partie d'un lot de quinze petites pièces cédées à la Bibliothèque pour la somme de 1,878 francs.

ANONYME.

5. *La Nativité.*

Épreuve sur papier, acquise en 1833, en même temps et dans le même lot que les plaques mentionnées sous les deux numéros qui précèdent.

BALDINI (Baccio), orfévre et graveur, né à Florence en 1436, mort vers la fin du XVe siècle; travailla le plus ordinairement d'après les dessins d'Alessandro Botticelli, et grava quelquefois, dit-on, en coopération avec lui.

6. *Sujet pour la décoration d'un coffret ou d'une boîte.*

Baccia Baldini passe pour avoir, le premier en Italie, appliqué les procédés de Finiguerra à l'exécution et à l'impression des estampes proprement dites. C'est de son nom que l'on a coutume d'étiqueter à peu près toutes les gravures, autres que les nielles, produites à Florence dans la seconde moitié du XVe siècle. Celles qui peuvent à bon droit lui être attribuées présentent toutefois avec le reste des différences assez sensibles, sinon quant au style, du moins quant à la pratique matérielle. Or la pièce dont

il s'agit ici, semble, par l'élégance qui la distingue, ne laisser aucun doute sur l'authenticité de son origine. Elle mérite d'autant mieux d'être mise au compte de Baccio Baldini qu'elle reproduit, presque sans changements, une figure d'Ariane gravée par le maître dans son *Labyrinthe de Crète,* et que le travail du burin, aussi bien que le dessin des formes, est le même dans ces deux figures de femme. Quant au jeune homme que l'on voit à gauche, il rappelle par les caractères de l'exécution un de ceux que Baldini a mis en scène dans une pièce dite la *Lutte de la civilisation et de la barbarie,* et qui, soit dit en passant, représente plutôt une simple chasse. Il y a donc tout lieu de croire que l'estampe appartenant à la Bibliothèque est de la main même du graveur florentin.

Cette estampe, comme plusieurs autres du même temps et de la même école, paraît avoir été faite pour l'ornement d'une boîte ou de quelque objet analogue; mais il ne suit pas de là qu'elle ne soit, ainsi qu'on l'a prétendu, qu'une épreuve de la plaque destinée à décorer cette boîte; qu'en d'autres termes elle ne présente, comme les épreuves des nielles, que le résultat obtenu par l'artiste à titre de simple renseignement sur un travail d'orfévrerie en voie d'achèvement. Les mots composant l'inscription tracée sur la banderole, — inscription qu'on peut traduire ainsi : *L'amour veut la foi, et où la foi manque l'amour n'est pas,* — ces mots, dont les lettres se montrent ici dans leur direction exacte, prouvent que la planche avait été formellement gravée en vue de l'impression. C'était donc l'épreuve même de cette planche qui devait figurer sur la boîte et en orner le couvercle, probablement après avoir été coloriée à l'imitation

des miniatures et après avoir reçu dans la partie centrale le complément d'un chiffre ou d'un écusson armorié. Sur une pièce conservée au *British Museum* et analogue à celle-ci on voit les armes des Médicis esquissées avec la plume à cette place : sans doute, le milieu de l'estampe appartenant à la Bibliothèque nationale était réservé à quelque décoration du même genre et en l'honneur de la même famille. C'est du moins ce que permettent de supposer la bague et les trois plumes brodées sur le vêtement du jeune homme et que Laurent de Médicis, on le sait, avait prises pour emblème avec cette devise : *Semper*.

L'épreuve, jusqu'à présent unique, que possède le département des estampes faisait partie d'une suite de 24 pièces italiennes du xve siècle acquises vers 1750, à Florence, par un archéologue bien connu, le baron de Stosch, qui les légua, quelques années plus tard, à son ami M. Muzel. Après la mort de celui-ci, elles furent mises en vente à Berlin en 1783, et devinrent la propriété d'un négociant de Leipsig, M. Otto. Bien qu'elles aient été disséminées depuis lors dans diverses collections (16 d'entre elles appartiennent au *British Museum,* d'autres ont passé dans la collection Albertine, à Vienne, dans la collection Durazzo, à Gênes, dans celle de M. Émile Galichon, à Paris) ; elles n'en ont pas moins gardé la dénomination sous laquelle les écrivains techniques les avaient rendues célèbres au xviiie siècle. Aujourd'hui encore, chacune de ces pièces est dite une des « estampes de la collection Otto », comme, dans un autre ordre de raretés, le nom de Charles Nodier ou celui de Pixérécourt est resté attaché à certains volumes devenus le lot de différentes bibliothèques.

L'épreuve appartenant au département des estampes a été acquise, en 1872, à la vente de la collection Weigel, à Leipsig, pour la somme de 2,780 fr.

ANONYME.

7. *Le Triomphe de Paul-Émile.*

Heineken (*Dictionnaire des artistes*, t. III, p. 215) attribue la gravure même de cette pièce au peintre Botticelli, qui cependant, s'il est pour quelque chose dans l'œuvre, n'en aura tout au plus fourni que le dessin. D'autres écrivains ont pensé que le *Triomphe de Paul-Émile* avait été gravé par Baccio Baldini. A notre avis, si cette planche devait figurer parmi les ouvrages du maître, elle ne mériterait d'y trouver place qu'à titre de reproduction à peu près contemporaine de l'estampe originale que Baldini aurait faite : reproduction analogue, sinon identique, par la rudesse du travail et l'insuffisance du dessin, à plusieurs autres copies d'après le même artiste, et aux retouches qu'ont subies certaines planches de sa main fatiguées par un premier tirage, — la grande planche, par exemple, qui représente, à droite, *Jésus-Christ devant Pilate* et, à gauche, la *Flagellation.*

Or quel est ce graveur tantôt copiste, tantôt restaurateur malhabile des ouvrages de Baldini? A qui attribuer ces imitations ou ces rééditions dont les iconographes en général ont tenu trop peu de compte et qu'ils ont volontiers confondues avec les travaux primitifs, comme ils ont beaucoup trop complaisamment rangé parmi les *nielles* nombre de pièces gravées, si l'on veut, à l'imitation des nielles, mais appartenant en réalité à la classe des estampes?

Le *Triomphe de Paul-Émile* peut fournir une indication à ce sujet. On lit en effet dans une partie assez peu apparente de la scène, sur l'épaisseur dans l'ombre d'une pierre placée vers le bas, ces sept lettres : GIA. GHER., c'est-à-dire, vraisemblablement, *Giacomo, Giacinto* ou *Gian Gherardo* ou *Gherardi*. S'agit-il ici du miniaturiste florentin Gherardo, né en 1432, mort en 1495, qui, à ce que nous apprend Vasari, aurait gravé quelques planches vers la fin de sa vie? Est-ce simplement un de ses homonymes ignorés que cette signature mettrait en cause? En tout cas, si le nom dont ces lettres paraissent être les initiales est bien celui de l'artiste qui a gravé le *Paul-Émile,* c'est aussi sous le même nom qu'il faudrait ranger, — car elles proviennent évidemment de la même main, — diverses pièces classées un peu à l'aventure parmi les ouvrages de Baldini, certaines copies, par exemple, des *Planètes,* des *Sibylles,* etc. Le lot de ce Gherardo, quel qu'il soit, deviendrait ainsi distinct de la part afférente à Baldini avec qui l'on a coutume de le confondre, et l'œuvre de celui-ci gagnerait en authenticité et en valeur ce qu'il pourrait perdre en volume.

Le *Triomphe de Paul-Émile* provient de la collection de Marolles. Une épreuve très-retouchée de cette planche a été payée, en 1872, 751 florins à la vente de la collection du marquis Durazzo (Stuttgart).

POLLAIUOLO ou POLLAIOLO (Antonio), orfévre, sculpteur, peintre et graveur, né à Florence en 1433, mort à Rome en 1498. Il fit son apprentissage dans l'atelier de l'orfévre Bar-

toluccio Ghiberti, devint ensuite un des aides de Lorenzo Ghiberti pour l'exécution des portes du Baptistère, à Florence, et reçut, comme peintre, les conseils de Piero Pollaiuolo, son frère, comme graveur, les exemples de son contemporain Finiguerra.

8. *Combat de Deux Centaures.*

Les estampes d'Antonio Pollaiuolo sont extrêmement rares. Outre la grande planche des *Gladiateurs* dont l'authenticité est établie par la signature en toutes lettres du maître, Bartsch n'en indique que deux (*le Peintre-Graveur*, t. XIII), auxquelles Ottley a cru pouvoir ajouter celle-ci (*An inquiry into the origin and early of Engraving*, p. 447). Le *Combat des centaures* rappelle en effet, par les caractères du dessin, la manière de Pollaiuolo; mais le travail du burin, moins rude ici que dans les *Gladiateurs*, et la disposition relativement compliquée des tailles permettent quelque incertitude sur le nom auquel il convient de rattacher cet ouvrage, d'un sérieux mérite d'ailleurs, et évidemment d'origine florentine.

Nous avons conservé à la scène que représente cette pièce le titre sous lequel on a coutume de la désigner, bien qu'il soit en réalité inexact, — l'un des combattants, moitié homme, moitié lion, n'étant pas, à proprement parler, un centaure. Il serait assez difficile, au surplus, de trouver la juste dénomination d'un sujet dont le sens n'est rien moins que précis, et que l'artiste n'a envisagé peut-être que comme un prétexte aux caprices de son imagination.

Ce qui semblerait légitimer la part faite ici à la fantaisie, c'est la destination primitive de la planche, gravée, non en vue des épreuves qu'elle pourrait fournir, mais à titre d'objet purement décoratif, de simple pièce d'orfévrerie. Les trous percés par places dans le métal, et dont l'épreuve même reproduit les contours, indiquent que cette planche, ou plutôt cette plaque, avait d'abord été fixée sur une des faces d'un coffret. L'aspect chimérique de la scène gravée se trouvait ainsi d'accord avec le caractère des ornements ciselés ou sculptés qui lui servaient de cadre, avec l'esprit des détails environnants.

Le *Combat des Centaures* faisait partie d'un lot de quarante-huit pièces rares, léguées en 1851 à la Bibliothèque par M. le docteur Jecker.

MANTEGNA (Andrea), peintre et graveur, né dans un village près de Padoue, en 1431, mort à Mantoue, le 15 septembre 1506.

9. *La Flagellation.*

Pièce gravée par ce grand maître d'après une de ses propres compositions.

MOCETO ou MOCETTO (Girolamo), peintre et graveur, né à Vérone; travaillait à Venise vers la fin du quinzième siècle et au commencement du seizième. Il avait été élève de Jean Bellin.

10. *Judith,* d'après un dessin de Mantegna.

Au prix que les œuvres de Moceto empruntent en général de leur mérite même et de leur rareté, s'a-

joute, pour l'épreuve appartenant à la Bibliothèque nationale, cette particularité qu'elle a été tirée avant l'achèvement de la planche, c'est-à-dire avant que le maître eût gravé l'arbre et les fabriques qui s'élèvent de chaque côté des deux figures, dans la composition définitive.

La pièce, dans cet état exceptionnel, que possède le département des estampes, a été acquise en 1858. Une épreuve toute semblable est conservée au *British Museum*.

BRESCIA (Giovanni Antonio da) né en 1461, mort après 1509. Formé par les exemples et peut-être par les leçons directes d'Andrea Mantegna, dont il imita la manière et reproduisit souvent les œuvres, Antonio da Brescia, après avoir travaillé en Lombardie, se rendit à Rome où il renouvela, sinon son goût, au moins sa pratique sous l'influence de Marc-Antoine. On confond assez généralement les estampes d'Antonio da Brescia avec celles de son contemporain Zoan Andrea, quoique l'inégalité de talent soit sensible entre les deux artistes, et que le premier, à défaut de finesse dans le travail, montre une recherche de la correction et des instincts de dessinateur dont les pièces gravées par le second sont loin d'offrir des témoignages équivalents.

11. *Vénus*.

Image d'une statue antique que, suivant un pro-

cédé pittoresque assez usité à cette époque, le graveur a voulu rendre plus vraisemblable en lui prêtant quelque chose de la vie et de la physionomie contemporaines.

12. *La Justice,* d'après Mantegna.

Une des pièces les plus importantes de l'œuvre du maître, et aussi une de celles que l'on rencontre le plus rarement, même dans les grandes collections publiques.

Ces deux estampes proviennent de la collection de Marolles.

PORTO (Giovanni Battista del), dit le *Maître à l'oiseau,* à cause du petit oiseau qui, dans chacune de ses œuvres, accompagne les initiales de ses deux prénoms : I. B. Orfévre, peintre et graveur, né à Modène vers la fin du xve siècle; il travailla en rivalité avec son compatriote Rosex, dit Nicoletto da Modena, qu'il avait peut-être précédé de quelques années dans la carrière, et sur qui, en tout cas, il l'emporte par la grâce et la finessse du talent. Une inscription gravée au bas d'une de ses pièces — les *Jumeaux monstrueux* — permettrait de penser que le Maître à l'oiseau se trouvait à Rome en 1503, à moins que cette date, au lieu de fournir un témoignage biographique, ne se rapporte qu'au fait représenté.

13. *Saint Sébastien.*

Suivant M. Waagen, cette pièce aurait été gravée

d'après un dessin de Francesco da Cotignola. La manière, élégante parfois jusqu'à l'afféterie, et le style un peu grêle du peintre ferrarais justifieraient, il est vrai, cette attribution, si d'autres scènes composées certainement par le Maître à l'oiseau lui-même n'offraient des caractères pittoresques analogues et un mélange semblable de recherche et de naïveté. Le *David*, par exemple, gravé en bois d'après un original dessiné par le Maître à l'oiseau, diffère peu, quant aux intentions et aux formes, du type choisi pour figurer *Saint Sébastien*. Il nous paraît donc naturel, en ce qui concerne celui-ci, de nous en tenir aux souvenirs directs qu'il éveille, et de ne pas prétendre lui assigner une autre origine que le goût accoutumé et l'inspiration personnelle de l'artiste qui l'a gravé.

Cette estampe, comme la plupart des pièces du même maître que possède la Bibliothèque nationale, provient de la collection de Marolles.

MONTAGNA (Benedetto), peintre et graveur, né à Vicence vers 1470, mort après 1533; travailla à Venise où, — si l'on en juge par le style de ses premiers ouvrages, — il s'était formé à l'école de Jean Bellin. Il grava, soit d'après ses propres compositions, soit d'après les dessins ou les tableaux des peintres vénitiens contemporains, un nombre de planches assez considérable pour que celles qu'on connaît encore aujourd'hui dépassent le chiffre de cinquante, sans compter les copies de quelques estampes d'Albert Durer.

14. *La Sainte Famille.*

Épreuve provenant de la collection de Marolles.

ANONYME.

15. *Portrait de Femme.*

Ce portrait, qui, par les caractères de la physionomie et de l'ajustement, rappelle quelque peu celui de Lucrezia Crivelli, maîtresse de Lodovico Sforza, que Léonard de Vinci peignit à Milan vers 1497 et que le Musée du Louvre possède, — ce précieux spécimen des premiers essais de la gravure dans de grandes proportions semble dû au burin d'un graveur de la haute Italie, bien que le dessin original ait pu être exécuté par un artiste florentin, tel que Ghirlandaïo ou Cosimo Rosselli. Il est plus probable, toutefois, que la même main aura fait le dessin et la gravure; mais nous ne saurions admettre avec M. Passavant que cette main ait pu être celle d'Andrea Verocchio, encore moins, comme on l'a prétendu quelquefois, celle de Léonard de Vinci lui-même.

Ce portrait, dont il existe une autre épreuve au *British Museum,* faisait partie de la collection de Marolles.

FRANCIA (Jacopo), né à Bologne vers 1480, mort en 1557, orfévre, peintre et graveur, fils du célèbre Francesco Raibolini, dit le Francia, et condisciple dans l'atelier de son père de Marc'Antonio Raimondi. Il travailla dans sa ville natale, à Parme, à Milan, à Rome, et

souvent, comme peintre, en coopération avec son cousin Giulio Francia.

16. *Tête de Femme.*

On a cru reconnaître dans cet ouvrage l'image modifiée d'une des muses peintes par Raphaël dans sa fresque du *Parnasse,* au Vatican. Si en effet l'estampe a été faite à l'imitation ou en souvenir de ce modèle, la date en serait nécessairement postérieure à l'année 1511, les peintures de la chambre *della Segnatura* dont le *Parnasse* fait partie n'ayant été achevées qu'à cette époque.

Cette épreuve provient de la collection de Marolles. On en connaît deux autres : l'une à la Bibliothèque impériale de Vienne, l'autre au *British Museum.*

ANONYME, peut-être Zoan Andréa, dessinateur, graveur et éditeur de livres, né ou, en tout cas, établi à Venise. Il produisit dans cette ville la plupart de ses ouvrages, à partir des trois dernières années du xve siècle jusqu'au second quart du xvie.

17. *Portrait de Charles-Quint.*

L'exécution de cette planche, qui faisait partie de la collection de Marolles, révèle, comme nous venons de le dire, la main d'un graveur appartenant au même temps et à la même école que Zoan Andrea. Peut-être même a-t-on le droit de croire que celui-ci a été l'auteur du portrait, dont la date d'ailleurs ne saurait remonter au delà de 1519, puisque Charles-Quint, qualifié d'« empereur » dans l'inscription

qu'on lit à côté de la tête, ne porta ce titre qu'à partir de cette même année. Quant aux lettres S. IA. gravées sur le médaillon qui orne la coiffure de l'empereur, et dans lesquelles on a voulu voir l'indication d'un nom de graveur, il est clair qu'elles se rapportent à celui du saint dont ce médaillon offre l'image : *Sanctus Iacobus* ou *San Iacopo*.

Une autre épreuve du *Portrait de Charles-Quint* est conservée au Musée de Bâle.

ROBETTA, orfévre et graveur florentin; travaillait au commencement du XVIe siècle. Plusieurs de ses estampes reproduisent des peintures ou des dessins de Filippino Lippi, sauf à n'en donner qu'une image simplifiée parfois jusqu'à l'aridité, parfois aussi compliquée jusqu'au pêle-mêle d'éléments empruntés soit à d'autres compositions du même maître, soit aux estampes d'Albert Durer. Robetta, avec les libertés qu'il prend et le médiocre talent dont il dispose, mériterait assez peu de trouver place à côté des maîtres, si les œuvres qu'il a laissées ne marquaient dans l'histoire de l'art italien un moment particulier, une période de transition entre l'époque des premiers essais tentés par les graveurs-orfévres et l'ère qu'ouvriront bientôt les travaux des graveurs de profession.

18. *L'Adoration des rois.*

La planche originale, sur le revers de laquelle se trouve une autre gravure de la main de Robetta,

existe encore. Elle appartenait, un peu avant 1830, à M. Vallardi, de Milan, qui, à cette époque, en fit tirer un certain nombre d'épreuves répandues aujourd'hui dans le commerce.

L'épreuve que possède la Bibliothèque nationale provient de la collection de Marolles.

RAIMONDI (Marc'Antonio), né à Bologne vers 1480, mort entre les années 1527 et 1534; travailla successivement dans sa ville natale où il eut pour maître Francesco Francia (de là, suivant Vasari, ces mots *de' Franci* ajoutés d'abord à son nom), puis à Venise, enfin à Rome, où il produisit ses plus beaux ouvrages d'après les dessins et sous la direction même de Raphaël.

19. *Adam et Ève,* d'après un dessin de Raphael conservé aujourd'hui dans la collection d'Oxford.

Épreuve provenant de la collection de Marolles.

20. *Dieu apparaissant à Noé,* d'après Raphael.

La composition qu'a reproduite Marc-Antoine est une de celles qui ornent la chambre dite de l'*Héliodore,* au Vatican. Mariette, se conformant d'ailleurs à l'indication donnée par Vasari, la désigne sous ce titre : « Dieu apparaissant à Abraham, à qui il promet de multiplier sa postérité à l'infini; » mais les enfants, au nombre de trois, que l'on voit auprès du patriarche ne permettent-ils pas de contester l'exactitude de l'explication, et le souvenir de Noé ne

serait-il pas ici évoqué avec plus d'à-propos que celui d'Abraham? Il ne s'ensuit pas néanmoins qu'il faille, avec Bartsch, voir dans la scène représentée la traduction des paroles par lesquelles « Dieu ordonne à Noé de bâtir l'arche. » Nous croirions plutôt que cette scène implique une allusion aux paroles que Dieu adresse à Noé après la fin du déluge. (*Genèse*, ch. VIII.) La colombe que tient un des enfants pourrait être considérée comme une indication du moment où, « la terre étant toute sèche, » la famille du patriarche s'apprête à y reprendre pied.

Cette estampe est une de celles qui furent léguées en 1851 à la Bibliothèque par M. le docteur Jecker.

21. *Victoire des Israélites sur les Philistins. David coupant la tête de Goliath*, d'après RAPHAEL.

Épreuve du premier état, c'est-à-dire sans la tablette portant le monogramme de Marc-Antoine qu'on voit, dans les épreuves postérieures, près de l'angle inférieur de la planche, à droite.

Cette pièce provient de la collection de Marolles.

22. *Le Massacre des Innocents*, d'après RAPHAEL.

Épreuve de la planche dite *au chicot* ou, suivant la dénomination italienne, *alla felcetta* (fougère), à cause de l'arbre se terminant en pointe que l'on voit à droite, près de l'angle supérieur de la composition, au-dessus d'un groupe d'autres arbres.

La différence que constitue cette *remarque* entre les épreuves de deux planches gravées d'après le même modèle et dans les mêmes dimensions, a été souvent interprétée dans le sens d'une variante due

à la main de Marc-Antoine lui-même. En d'autres termes, on a supposé que celui-ci, pour renouveler le succès et doubler les bénéfices une première fois obtenus, avait reproduit son *Massacre des Innocents,* sauf à supprimer ou à modifier certains détails dans cette sorte de seconde édition. Il y a là une erreur que démontrent de reste l'inégalité de mérite entre les deux œuvres et l'incorrection relative du dessin dans l'estampe où ne se trouve pas l'arbre dont nous avons parlé. Marc-Antoine, quoi qu'on en ait dit, et quelques historiettes que plusieurs écrivains aient propagées sur les conséquences romanesques de sa prétendue fraude, Marc-Antoine n'a donc gravé le *Massacre des Innocents* qu'une seule fois. Les épreuves que distingue, entre autres particularités, le *chicot,* ont été tirées sur cette planche originale; les épreuves où il ne figure pas proviennent d'une planche gravée, à l'imitation de celle-ci, par un des élèves du maître, probablement Marc de Ravenne.

Le cuivre sur lequel Marc-Antoine avait opéré était, en 1824, conservé à Milan, dans la collection du marquis Malaspina qui le tenait d'un habitant de Bologne, nommé Longhi. Bien que ce cuivre, usé par les tirages successifs, ne présentât plus guère que les contours des figures, on s'en servit pour obtenir à cette époque quelques épreuves, dont une a pris place, à titre de curiosité ou de renseignement historique, dans l'œuvre de Marc-Antoine que possède le département des estampes.

23. *Jésus-Christ prêchant à l'entrée du Temple,* d'après Raphael.

Cette estampe, qui, suivant Vasari, représenterait

« la Sainte Vierge montant les marches du Temple, » et que, conformément à cette indication, on appelle communément, dans la langue de l'iconographie et du commerce, *Notre-Dame à l'Escalier,* nous montre plutôt, à ce qu'il semble, Marie-Madeleine et sa sœur Marthe s'approchant de Jésus-Christ pour écouter sa parole. Une reproduction de cette composition de Raphaël, reproduction antérieure peut-être à l'exécution de la gravure, avait été peinte par Jules Romain sur la voûte d'une chapelle de l'église de la Trinité-du-Mont, à Rome.

L'épreuve conservée à la Bibliothèque a fait partie, au XVIII[e] siècle, de la collection formée par le peintre-graveur Antoine Rivalz. Elle appartint ensuite à l'orientaliste Louis Langlès, qui a laissé son nom et la date 1813 inscrits en caractères arabes sur la marge du bas, à droite. Mise en vente après la mort de ce savant, en 1824, elle fut acquise pour la somme de 550 fr.

24. *Jésus-Christ chez Simon le Pharisien,* d'après Raphael.

Épreuve provenant, comme la pièce inscrite sous le n[o] précédent, des collections Rivalz et Langlès. Elle a été tirée avant les changements que, vers la fin du XVI[e] siècle, l'éditeur Lafrery devait faire subir à la planche originale, c'est-à-dire avant l'addition sur le sol de travaux simulant un pavement carrelé.

25. *Jésus-Christ célébrant la Cène avec ses disciples,* d'après un dessin de Raphael, conservé aujourd'hui dans la collection de la reine d'Angleterre, à Windsor.

Pièce dite *la Cène aux pieds,* pour la distinguer

d'autres compositions sur le même sujet dues à Raphaël ou à ses élèves et aussi d'autres estampes représentant la Cène, publiées en Italie vers la même époque.

Cette belle épreuve d'une des planches les plus justement célèbres de Marc-Antoine a été, en 1844, payée 2,900 fr. à la vente du riche cabinet de M. Debois. Elle avait précédemment fait partie de la collection Gavet et de la collection Revil.

26. *Les Cinq Saints,* d'après un dessin de Raphael conservé au Musée du Louvre.

L'usage a consacré le titre sous lequel on désignait cette estampe dès le commencement du xviii[e] siècle, bien que la dénomination collective de *saints* ne puisse, à proprement parler, s'appliquer qu'aux trois figures accompagnant celles du Sauveur et de la Vierge, et représentant saint Jean-Baptiste, saint Paul et sainte Catherine d'Alexandrie.

L'épreuve, d'une beauté et d'une conservation exceptionnelles, que possède la Bibliothèque nationale a, jusqu'en 1735, appartenu au peintre-graveur Rivalz.

27. *Saint Paul prêchant à Athènes,* d'après Raphael.

La planche gravée par Marc-Antoine n'est pas, comme on l'a souvent dit, la reproduction textuelle d'un des célèbres *cartons* que Raphaël avait exécutés comme modèles pour des tapisseries, et qui, après avoir longtemps orné le palais de Hampton-Court, sont conservés aujourd'hui dans une des salles du *South Kensington Museum.* Le type directement

copié par le graveur a dû être un dessin fait par Raphaël à titre d'esquisse pour la scène qu'il se proposait de retracer dans de plus grandes proportions. C'est ce qui explique certaines différences assez notables, quant à l'ajustement des figures ou à la combinaison des lignes architectoniques, entre plusieurs parties de la composition gravée et les parties correspondantes dans la composition définitive, telle qu'elle apparaît sur le carton.

Cette épreuve, qui avait fait partie de la collection de Scitivaux, a été payée 2,500 fr., en 1844, à la vente de la collection Debois.

28. *Sainte Cécile,* d'après Raphael.

Comme le *Saint Paul* inscrit sous le numéro précédent, la *Sainte Cécile* de Marc-Antoine reproduit un dessin exécuté par Raphaël à titre d'indication préalable de la pensée dont il devait développer l'expression et compléter les formes dans une œuvre de grande dimension. Aussi, par ses caractères sommaires, l'estampe diffère-t-elle sensiblement du célèbre tableau conservé aujourd'hui dans la pinacothèque de Bologne. Nous ignorons ce qu'est devenu le dessin d'après lequel Marc-Antoine l'a faite. Celui qui, au commencement de ce siècle, appartenait à Thomas Lawrence, et que l'on a pu voir assez récemment à Paris, ne nous paraît pas devoir être considéré comme l'original de l'estampe; nous serions bien plutôt tenté de le tenir pour une copie, très-savante d'ailleurs et très-habilement traitée, de l'œuvre du graveur.

L'épreuve que possède la Bibliothèque nationale a été acquise en 1810, pour la somme de 500 fr., à la

vente du littérateur Naigeon, l'ami de Diderot et des encyclopédistes. Deux autres épreuves, moins belles que celle-ci, ont, dans des ventes plus récentes, atteint, l'une le chiffre de 1,015 fr., l'autre celui de 1,086 fr.

29. *Le Martyre de saint Laurent,* d'après Baccio Bandinelli.

Épreuve du deuxième état. Il n'y a qu'une seule fourche aux mains du bourreau debout vers la gauche, tandis que le même personnage est représenté tenant deux fourches dans les rares épreuves de l'état antérieur.

Il est vraisemblable que cette belle planche fut, sinon la dernière œuvre de Marc-Antoine, au moins la dernière de celles qu'il grava pendant son séjour à Rome. La publication du *Martyre de saint Laurent* précéda en effet d'assez peu l'époque où les troupes du connétable de Bourbon envahirent Rome, et l'on sait qu'après le sac de cette ville Marc-Antoine s'enfuit pour ne plus revenir, « réduit presque à la mendicité, » dit Vasari, tant par la perte de tout ce qu'il possédait que par la rançon qu'il avait dû payer aux Espagnols dans les mains desquels il était tombé.

L'épreuve exposée à la Bibliothèque nationale a été acquise en 1810, à la vente de la collection Naigeon, pour la somme de 1,205 fr.

30. *Les Trois Grâces,* d'après un bas-relief antique.

Epreuve provenant de la collection de Silvestre et acquise en 1811 pour la somme de 300 fr.

31. *Neptune apaisant les flots,* ou, suivant la dénomination consacrée, le *Quos ego* de Virgile.

Épreuve avant les retouches attribuées à Nicolas Beatrizet ou à Francesco Villamena, et, quel qu'en soit l'auteur, reconnaissables à une multitude de petits points associés, dans toute la figure de Neptune, aux tailles primitives qui déterminent le modelé intérieur.

« Il y a, écrivait Mariette à propos de cette estampe, bien de la manière de Jules Romain dans le sujet du milieu », et l'on pourrait ajouter dans les neuf sujets accessoires, disposés en forme d'encadrement. Lomazzo affirme pourtant (*Trattato della pittura,* p. 585) que le tout a été dessiné par Raphaël (*dalla felice mano di Raffaello*). La plupart des historiens modernes de l'art se sont ralliés à cette opinion, sauf à constater les emprunts, fort peu déguisés d'ailleurs, faits par l'auteur du dessin à certains monuments antiques, — à un camée, entre autres, conservé aujourd'hui au musée de Naples, et qui nous montre Jupiter s'y prenant pour foudroyer les Géants du haut de son char attelé de quatre chevaux, à peu près comme Neptune, entraîné par ses hippocampes, agit en face de la tempête et sur les flots de la mer en fureur.

L'estampe de Marc-Antoine devait probablement servir de frontispice à une édition de l'*Énéide,* comme plusieurs autres planches dues à la même main, — l'*Amadée,* par exemple, les *Trois Docteurs* et la pièce dite l'*Homme aux Deux Trompettes,* — ont été gravées pour l'ornement de divers livres. Nous ne

savons toutefois à quelle édition du poëme de Virgile cette estampe a pu appartenir, et même si elle a jamais reçu l'emploi auquel elle semble avoir été originairement destinée, le *Quos ego* de Marc-Antoine ne se trouvant dans aucun des exemplaires de l'*Énéide* imprimés en Italie au XVI[e] siècle que nous avons eus sous les yeux.

L'épreuve que possède la Bibliothèque a été payée 500 fr. à la vente faite en 1820 par M. Van Putten d'une partie de sa collection.

32. *Le Jugement de Pâris.*

Cette estampe, œuvre de la jeunesse de Marc-Antoine, a probablement été faite d'après une composition de Timoteo Viti ou della Vite. Ce qui semble autoriser cette supposition, c'est l'inscription gravée sur la pomme que tient Vénus (ꟼ.Я.V.T., c'est-à-dire, en rétablissant la forme et la succession exactes des lettres figurées par l'impression en sens inverse, TVR P) : inscription dans laquelle on a cru reconnaître soit les initiales du nom de Raphaël d'Urbin, soit la fin du mot *detur* et la première lettre du mot *pulcherrimæ,* et que peut-être on serait fondé à interpréter ainsi : *Timoteus Urbinas pinxit.* En tout cas, il est impossible d'admettre avec certains iconographes que le modèle reproduit par le graveur ait été de la main de Raphaël. Sans parler de la lettre T qu'il serait au moins difficile de convertir en R pour les besoins de la cause, les caractères du dessin et du style démontrent suffisamment ce qu'une pareille attribution a en soi de malencontreux et d'erroné.

L'épreuve conservée au département des estampes provient de la collection de Marolles.

33. *Le Jugement de Pâris,* d'après Raphaël.

Une des pièces les plus importantes de l'œuvre du maître. Marc-Antoine, suivant Vasari, l'aurait gravée dès les premiers temps de son séjour à Rome, au moment même où il venait de reproduire sur le cuivre cette *Lucrèce* qui lui valut la confiance et l'amitié de Raphaël.

Outre sa beauté tout exceptionnelle, l'épreuve du *Jugement de Pâris* conservée au département des estampes a cela de remarquable qu'elle présente à gauche une marge large de 5 millimètres et couverte dans toute sa hauteur d'essais de burin. Après avoir appartenu au peintre Pierre Lely dont elle porte la marque, après avoir successivement figuré dans les ventes Durand (1821), van Putten (après le décès de celui-ci, 1829), Révil (1838), cette épreuve a fait partie de la collection Debois jusqu'en 1844. Acquise à cette époque par M. Simon pour la somme de 3,350 fr., elle fut en 1846 libéralement offerte par lui à la Bibliothèque, en échange d'une épreuve beaucoup moins belle qui, vingt-six ans auparavant, avait été payée 1,000 fr. à la vente partielle faite du vivant de M. van Putten (mars 1820).

34. *Scène fantastique.*

Connue en France sous le nom de *La Carcasse,* en Italie sous celui du *Stregozzo,* à cause de la sorcière (*strega*) accroupie sur le squelette colossal que traînent ou qu'entourent les célébrants du lugubre mystère dont elle semble être le pontife ou l'héroïne. Épreuve du premier état, avant l'inscription des lettres A. V. sur le cornet dans lequel souffle le jeune

garçon monté sur un bouc, au premier plan, à gauche, de la composition.

Les deux lettres, dont la présence à la place que nous venons d'indiquer constitue le deuxième état de la planche, ont donné lieu de penser que celle-ci avait été gravée, non par Marc-Antoine, mais par Augustin Vénitien. Telle est en particulier l'opinion de Bartsch (t. XIV, p. 323). Or, si dans certaines parties les imperfections du dessin et les caractères matériels du travail semblent justifier cette attribution, d'autres parties, traitées avec une science de la forme et une fermeté toutes magistrales, ne permettent guère de l'admettre. La main de Marc-Antoine se reconnaît au moins çà et là, et le plus probable est que la planche, commencée par le maître bolonais, aura été terminée par son élève. Ainsi s'expliqueraient les inégalités de mérite dans l'exécution et le monogramme A. V. inscrit après le tirage des premières épreuves, peut-être même après la mort de Marc-Antoine.

Quant à l'auteur du dessin d'après lequel l'estampe a été faite, les écrivains spéciaux ne sont pas non plus d'accord sur son nom, bien qu'en général et, selon nous, à meilleur droit qu'aucun autre, celui de Raphaël ait paru mériter de prévaloir. Lomazzo, toutefois, estime que la composition originale est due à Michel-Ange, tandis que d'autres historiens de l'art la croient de Jules Romain. Enfin les incertitudes sont plus grandes encore en ce qui concerne la signification même de cette scène, ou plutôt presque tous ceux qui en ont le plus soigneusement décrit les apparences ont renoncé à en démêler le sens. C'est donc par exception à ce parti pris d'ab-

stention qu'un écrivain contemporain a essayé de résoudre le problème : « Que signifie cet horrible symbole? dit M. A. Gruyer (*Raphaël et l'antiquité*, t. II, p. 78)... Ne serait-ce pas l'écho de quelque ancienne légende empruntée aux maremmes toscanes désolées par les fièvres? Ne pourrait-on pas voir dans cette sorcière une personnification du fléau destructeur, et de même que l'antiquité avait fait une divinité de la Fièvre, l'art de la renaissance n'aurait-il pas tenté d'élever aussi un monument à la *Malaria?* »

Le site marécageux où se passe cette étrange scène, le vase que tient la sorcière et d'où s'échappent peut-être, sous forme de flammes, des vapeurs pestilentielles, plusieurs autres éléments de la composition encore pourraient, il est vrai, fournir des arguments à l'appui de l'interprétation; mais à côté de cette bande de canards sauvages, hôtes naturels d'un pareil lieu, pourquoi ce bouc servant de monture à l'un des personnages en tête du cortége et contrastant, par l'énergie de sa vie même, avec les idées qu'impliquent les squelettes ou les ossements épars d'autres animaux? A quoi bon ces cliquettes et ces trompes dont les sons bruyants, en proclamant le triomphe des meurtriers, semblent devoir tenir de nouvelles victimes à distance et les avertir du péril? Au lieu d'une image du mal sournois et de la mort par guet-apens, il n'y aurait là peut-être que l'expression ouvertement fantastique des souvenirs de la mort en général, une allusion à ses proies ordinaires et à ses œuvres. Qui sait si, en réalité, tout dans cette scène bizarre ne se réduit pas à des intentions de cette espèce, et si, comme dans beaucoup d'autres monu-

ments de l'art au XVIe siècle, le caprice pittoresque n'a pas fait les frais de la composition autant pour le moins que la pensée philosophique?

Quoi qu'il en soit, la pièce dite *la Carcasse* a des mérites considérables au double point de vue de l'ordonnance même et de l'exécution, et le nombre des imitations qu'on en a faites prouve l'intérêt qu'elle a excité de tout temps. Reproduite dans son ensemble par un élève de Raphaël, Jules Romain, dit-on, sur une toile conservée aujourd'hui au musée de Montpellier, puis, en 1641, par Ribera, sur un panneau qui, du palais royal de Madrid a passé dans la collection du duc de Wellington, elle a été en outre partiellement copiée par quelques graveurs italiens ou hollandais, notamment par Giorgio Ghisi et par Alart Claessen.

L'épreuve qui appartient à la Bibliothèque a été acquise en 1811, à la vente du cabinet de Silvestre, pour la somme de 300 fr.

35. *La Peste de Phrygie,* d'après RAPHAEL, ou, suivant la dénomination italienne donnée à cette pièce, *Il Morbetto.*

Le sujet est tiré du IIIe livre de l'*Énéide,* ainsi que l'indique le vers célèbre transcrit sur le piédestal du terme qui s'élève au milieu de la composition. Le dessin d'après lequel Marc-Antoine a gravé en contrepartie cette planche, — une des plus rares et des plus recherchées de son œuvre, — est conservé aujourd'hui au musée des Offices à Florence, mais dans un état de détérioration tel qu'il est difficile d'en apprécier les formes primitives, et que les

beautés dont il a pu porter l'empreinte n'existent plus, à vrai dire, que dans le travail du graveur.

Après avoir fait partie de la collection formée par le peintre Rivalz et de la collection Van Putten, l'épreuve que possède la Bibliothèque a été acquise en 1820 pour la somme de 1,000 fr.

36. *Marc-Aurèle.*

D'après la statue antique en bronze qui ornait autrefois à Rome la place de Saint-Jean de Latran, et que Paul III fit transporter en 1540 dans la cour du Capitole, où on la voit encore aujourd'hui.

On peut présumer que Marc-Antoine s'est servi, pour l'exécution de cette planche, d'un modèle dessiné par lui-même. L'inexpérience, sinon la gaucherie, au point de vue pittoresque, avec laquelle le fond est disposé et traité, l'âpreté de l'effet résultant du contraste entre la muraille uniformément noire et la lumière monotone qui éclaire la statue, en un mot, le choix bizarre ou pauvre des éléments accessoires de la composition nous autorise à penser que chez Marc-Antoine l'imagination n'était pas à la hauteur du talent. La planche de *Marc-Aurèle* ne fait à cet égard que confirmer l'opinion qu'auront permis de concevoir la *Vénus au bord de la mer; Pyrame* et *Thisbé*, d'autres pièces encore appartenant à la jeunesse du maître et très-probablement gravées par lui d'après ses propres dessins. Elle montre que, même après sa venue à Rome, même à l'époque de sa plus grande force, Marc-Antoine n'avait pas su si bien se transformer que ses progrès dépassassent la limite d'une habileté toute technique, et d'une habi-

leté qui ne devait se produire qu'avec le secours formel des inspirations et des exemples d'autrui.

L'épreuve, d'une conservation exceptionnelle, que possède le département des estampes provient de la collection de Marolles.

DENTE (Marco), dit *Marc de Ravenne.* Issu d'une famille qui appartenait à la noblesse, et dont un des membres, Giovanni, fils de Ranieri Dente, avait, au commencement du XIVe siècle, rempli d'importantes fonctions publiques à Ravenne, Marco Dente naquit dans cette ville entre les années 1490 et 1496. Ce fut à Rome toutefois qu'il produisit, sous l'influence directe de Marc-Antoine, la plupart des estampes qui composent aujourd'hui son œuvre, et dont le chiffre total s'élève à soixante environ. Beaucoup de ces pièces, il est vrai, n'offrent que les copies des planches gravées par le maître bolonais; mais ces reproductions sont traitées avec une fidélité si intelligente, elles portent, en même temps que l'empreinte des qualités propres aux modèles, les marques d'un talent personnel si sérieux, que celui qui les a faites mérite d'être mis au nombre des plus habiles graveurs italiens du XVIe siècle ou, en tout cas, d'occuper une des premières places parmi les imitateurs de Marc-Antoine. Marco Dente mourut avant son maître : il fut tué à Rome, en 1527, dans le sac de la ville par les troupes du connétable de Bourbon.

37. *Bas-relief antique.*

Bartsch a donné à cette pièce le nom de *Bas-Relief aux Trois Amours.* Suivant Zanetti (*Cabinet Cicognara,* p. 30), mieux vaudrait l'intituler *le Trône de Neptune,* à cause des tridents, des dauphins, des coquilles décorant le fond d'architecture en avant duquel s'élève le siége vide et se dessinent les figures des trois Amours, ou plutôt des trois génies. Les objets que ceux-ci tiennent ou supportent achèveraient d'ailleurs de justifier une pareille dénomination. Quoi qu'il en soit, le monument antique, reproduit par Marco Dente, est un bas-relief en marbre de Paros conservé dans l'église de San Vitale, à Ravenne, et la copie que le graveur en a faite passe avec raison pour un de ses meilleurs ouvrages.

L'épreuve que possède la Bibliothèque était comprise dans le legs fait à cet établissement par M. le docteur Jecker en 1851.

MUSI (Agostino), dit *Augustin Vénitien,* né à Venise vers 1490, mort à Rome après 1536; travailla d'abord dans sa ville natale, puis à Florence où il se trouvait en 1515, et s'établit l'année suivante à Rome, qu'il ne quitta plus que pour un séjour de quelques mois à Mantoue, auprès de Jules Romain, lorsque le sac de la Ville éternelle par les troupes du connétable de Bourbon eut mis en fuite ceux d'entre les artistes qui avaient échappé à l'emprisonnement ou à la mort. Revenu à Rome en 1529, Au-

gustin Vénitien continua d'y publier des estampes conformes, — au moins par la nature des sujets, — aux enseignements qu'il avait reçus dans sa jeunesse, aux traditions de cette école de Marc-Antoine dont, malgré ses propres et très-évidents défauts, malgré les inégalités ou les imperfections de sa manière, il est resté un des représentants les plus accrédités. Son œuvre, comprenant près de 200 pièces, se compose, pour la majeure partie, d'estampes d'après Raphaël ou ses élèves et de morceaux gravés d'après l'antique.

38. *La Vierge, l'Enfant Jésus, saint Jean-Baptiste et deux anges.*

Bartsch a cru pouvoir attribuer à Francesco Francia le modèle que reproduit cette gravure. On serait mieux autorisé à penser qu'elle a été exécutée d'après le dessin d'un peintre appartenant à l'école de Raphaël, sinon même d'après un dessin fait par le graveur à l'imitation des œuvres de cette école, et pour lequel il aurait utilisé un groupe de la Madone et de l'enfant conservé aujourd'hui, sous le nom de Raphaël, dans la collection royale des dessins à Londres. Le caractère assez impersonnel de la composition et du style ne laisserait pas de justifier une pareille supposition. En tout cas, Augustin Vénitien a gravé deux fois cette scène, — d'abord sur une planche dont les épreuves offrent avec celle-ci, entre autres différences, l'inscription du monogramme du maître au-dessous du pied gauche de la Vierge, et en général beaucoup plus de rudesse dans

le dessin et dans le faire, — puis en 1518, sur la planche ayant fourni l'épreuve que possède le département des estampes, et qui a cela de particulier que la date 1518 n'y figure pas, comme dans les autres épreuves de même origine, au-dessous des initiales A. V.

Cette épreuve provient de la collection de Marolles.

39. *La Vierge et l'Enfant Jésus, entourés de saints appartenant à l'ordre de saint Dominique.*

Les saints personnages figurant dans cette composition ont été inexactement désignés par les érudits qui l'ont successivement décrite. En tenant compte pourtant des attributs symboliques de chacun d'eux, il est facile de reconnaître auprès de la Vierge et à sa droite saint Thomas d'Aquin, à sa gauche saint Pierre Gonzalez, dit saint Elme : au pied du trône de la Vierge, à la gauche du spectateur, saint Antonin, archevêque de Florence, et, auprès de celui-ci, saint Dominique; enfin, du côté opposé, saint Pierre dominicain, martyr, et sainte Catherine de Sienne. Quant à l'auteur du dessin d'après lequel cette gravure a été faite, on en devinerait le nom moins aisément. L'ordonnance de la scène toutefois et l'élégance un peu molle du style permettraient d'attribuer ce dessin à un maître de l'école siennoise, et peut-être avec plus de vraisemblance qu'à aucun autre, à Antonio Razzi, dit Sodoma.

La *Vierge entourée de saints* n'est pas seulement une des pièces les plus rares qu'ait laissées Augustin Vénitien; elle mérite d'être comptée parmi les meil-

leurs ouvrages de ce graveur. Des deux épreuves d'états différents exposées au département des estampes, l'une, — celle où les personnages apparaissent sans auréoles, — a été acquise en 1854 pour la somme de 600 fr.; l'autre, qui, outre les auréoles autour des têtes, présente quelques additions de détail, telles que deux branches de lis sur le terrain, une étoile au-dessus de la tête de saint Dominique, etc., provient de la collection de Marolles.

40. *L'Archange saint Michel.*

Épreuve provenant de la collection de Marolles.

Heineken (*Dictionnaire des artistes,* t. I, p. 615) n'hésite pas à attribuer à Raphaël le dessin que reproduit cette planche. Certaines particularités dans l'ajustement de la figure, et surtout la majesté un peu trop voulue, un peu pédantesque que respire l'ensemble de la composition, permettent néanmoins de penser que ce dessin a été tracé par un élève du maître plutôt que par le maître lui-même. S'il fallait proposer un nom, peut-être celui de Perino del Vaga semblerait-il ici le plus raisonnablement acceptable. Ce même *Saint Michel* d'ailleurs a été gravé par Marc de Ravenne dans des proportions identiques à celles que présente la planche d'Augustin Vénitien, et avec quelques modifications seulement dans les formes de détail.

41. *Sujet tiré de l'histoire romaine.*

La scène représentée ici nous semble trop équivoque pour que nous osions l'intituler du nom de quelque personnage historique. L'homme à côté duquel marche un lion est-il, comme on l'a prétendu,

Androclès, au moment où il vient d'être reconnu dans le cirque par la bête féroce qu'il avait autrefois secourue? Le guerrier qui s'adresse à l'empereur raconte-t-il le prodige dont lui et ses compagnons ont été les témoins, et sollicite-t-il la grâce de celui que la mort semblait près d'atteindre tout à l'heure, — ou bien faut-il voir simplement dans cet homme amené devant l'empereur un captif barbare destiné, comme le lion qui l'accompagne, à l'ornement du prochain triomphe? Enfin, cette scène, au lieu d'appartenir à l'époque impériale, ne pourrait-elle pas être une allusion à quelque événement du temps de la République, aux exploits de Scipion en Afrique, par exemple? Quoi qu'il en soit, la pièce gravée par Augustin Vénitien mérite d'être comptée parmi celles dont l'exécution se ressent le plus heureusement de l'influence et des exemples de Marc-Antoine.

L'épreuve que possède la Bibliothèque a été acquise en 1835 pour la somme de 120 francs.

BONASONE (Giulio), peintre et graveur bolonais, mort à Rome; travaillait déjà dans cette ville en 1531 et vivait encore en 1574, ainsi que le prouvent deux pièces de sa main portant, l'une la première, l'autre la seconde de ces dates. Bien que Bonasone passe pour avoir été l'élève de Marc-Antoine, il semble peu probable qu'il ait reçu directement les leçons de celui-ci, puisque la plus ancienne estampe publiée par lui est d'une époque postérieure de quatre années à celle où Marc-Antoine s'était vu forcé de quitter Rome. Il n'en est pas moins

vrai que par les caractères généraux de ses œuvres Bonasone se rattache à la même école que Marc de Ravenne et Augustin Vénitien, et que, comme ces deux imitateurs de Marc-Antoine, il se montre beaucoup plus préoccupé de l'ampleur du style que de la délicatesse dans le faire et dans la combinaison des travaux.

42. *Clélie et ses compagnes traversant le Tibre, après s'être enfuies du camp de Porsenna.*

Épreuve provenant de la collection de Marolles.

On est fondé à croire que Polydore de Caravage est l'auteur de la composition originale d'après laquelle cette pièce a été gravée. Toutefois, suivant les termes de l'inscription placée dans l'angle inférieur de la planche, à droite (... *imitando pinsit et celavit*), Bonasone n'aurait pas reproduit directement le type choisi par lui. De plus, il ne se serait pas fait scrupule d'en modifier les formes à sa guise et d'en donner une interprétation, une « imitation », plutôt qu'une image rigoureusement fidèle. Cette manière de procéder s'explique par les habitudes et le talent de Bonasone comme peintre, par la faculté qu'il possédait d'inventer, le cas échéant, pour son propre compte, ainsi que le prouve, entre autres ouvrages tout personnels, la suite intitulée les *Amours des Dieux*. En accommodant aux exigences de son goût particulier le modèle qui lui venait de Polydore de Caravage, il ne faisait d'ailleurs que renouveler ou essayer les libertés qu'il avait prises ou qu'il devait prendre envers Jules Romain, Perino del Vaga, le Parmesan et Raphaël lui-même.

LE MAITRE AU DÉ, graveur anonyme que l'on a coutume de désigner ainsi à cause du petit cube dont il s'est servi, en guise de signature, pour marquer ses ouvrages et sur une des faces duquel il a presque toujours inscrit la lettre B, sans doute l'initiale de son nom. On n'a du reste aucun renseignement sur le lieu de naissance de cet artiste, sur les circonstances de sa vie, ni même sur l'époque précise où il travaillait. Si la lettre V qui quelquefois accompagne le B au bas de ses planches a fait présumer qu'il était d'origine vénitienne, la nature des modèles le plus ordinairement choisis par lui permet de croire qu'il s'était établi à Rome, et certaines pièces qui par la timidité relative de l'exécution semblent appartenir à sa jeunesse, portant la date de 1532, on peut raisonnablement supposer que le Maître au dé vécut au moins jusqu'à la seconde moitié du XVI[e] siècle. On s'expliquerait difficilement sans cela le nombre des estampes qu'il a produites. Quant à l'école dont il est issu, nul doute que ce ne soit celle de Marc-Antoine. Peut-être le Maître au dé ne fit-il pas son apprentissage sous les yeux mêmes du graveur bolonais, puisque celui-ci ne résida pas à Rome au delà de l'année 1527; mais il est évident que son talent et ses ouvrages procèdent des exemples donnés par Marc-Antoine, et que, même en ne recueillant que des souvenirs, il a

réussi à s'assimiler la méthode de ce grand maître aussi bien que le plus habile de ceux qui en avaient reçu directement la tradition.

43. *Apollon et Marsyas,* d'après Raphael.

Épreuve du premier état, c'est-à-dire avant les retouches par Philippe Thomassin, de qui le nom se lit sur les épreuves de la planche ainsi retravaillée.

44. *Gladiateur combattant des animaux féroces,* d'après Jules Romain.

Un des premiers ouvrages du maître par la date, et aussi, malgré certains témoignages d'inexpérience dans le faire, un des plus remarquables par l'ampleur du sentiment et des intentions.

GHISI (Giorgio), graveur et orfévre damasquineur, né à Mantoue en 1520, mort dans la même ville en 1582; fit l'apprentissage de son art auprès de Jules Romain, qui s'était fixé à Mantoue lorsque la mort l'eût séparé de Raphaël; se rendit ensuite à Rome où, après avoir dès l'âge de vingt ans publié ses planches d'après les fresques de Michel-Ange qui ornent les voûtes de la Chapelle Sixtine, il prolongea son séjour jusque vers l'année 1560. Réinstallé à cette époque dans sa ville natale, il y devint le chef de cette école dite des *Mantouans* à laquelle appartiennent, entre autres graveurs remarquables, Adamo Scultore, improprement

appelé par la plupart des historiens de l'art Adamo Ghisi, et sa sœur Diana, connue aussi sous ce nom de Ghisi qui, en réalité, n'était pas le sien.

45. *L'Amour et Psyché,* d'après une des peintures de Jules Romain dans le palais du Té, à Mantoue.

Épreuve provenant de la collection de Marolles; avant l'inscription *Nicolo van Aelst for. Romæ,* qu'on lit, sur les épreuves du second état, au-dessous du monogramme du graveur et de la date 1574.

46. *Le Jugement de Pâris,* d'après Battista Bertano.

Cette épreuve, acquise en 1821, a été tirée avant la modification que devait subir la figure du satyre placé à gauche.

47. *L'École d'Athènes,* d'après la fresque de Raphael, au Vatican.

Épreuve acquise en 1816. Les épreuves d'un état postérieur portent le nom de Philippe Thomassin, qui d'ailleurs a si complétement retouché la planche qu'il ne subsiste presque plus rien des travaux primitifs dans cette seconde édition ou plutôt dans cette contrefaçon de l'œuvre de Ghisi.

ANONYME, au monogramme F. G. Les renseignements authentiques manquent sur ce graveur que M. Passavant (t. IV, p. 107) est « porté à croire d'origine allemande » et que

Bartsch, avant lui (t. IX, p. 24), avait également classé parmi les « vieux maîtres allemands », probablement à cause d'une copie faite par l'artiste d'après l'estampe de Sebald Beham, *le Bouffon et les deux couples d'amants*. Néanmoins, la nature des modèles qu'il a le plus habituellement reproduits et les caractères mêmes de son travail semblent nous donner le droit de rattacher à l'école italienne le maître au monogramme F. G. Une des estampes qui composent son œuvre porte la date 1537 : il y a donc lieu de penser que ce maître était à peu près le contemporain de Bonasone et de Ghisi.

48. *Les Forges de Vulcain,* d'après le PRIMATICE.

Épreuve du premier état : avant que l'inscription *A. FONTANA-BLEO* (Fontainebleau) BOL., c'est-à-dire Primatice de Bologne, ait été remplacée par le nom et l'adresse de l'éditeur Lafreri.

La même composition a été reproduite en contre-partie et avec quelques légers changements par un graveur anonyme de l'école de Fontainebleau.

CARACCI (AGOSTINO), peintre, graveur, sculpteur, orfévre, littérateur et mathématicien, né à Bologne en 1557, mort à Parme en 1602; étudia la peinture dans l'atelier de Fontana, la sculpture et l'orfévrerie dans celui de Minganti, la gravure sous la direction de Domenico Tibaldi et, un peu plus tard, auprès de Corneille Cort; travailla successivement, soit pour

son propre compte, soit en coopération avec son frère Annibal et son cousin Louis, dans sa ville natale, à Venise, à Rome, enfin à Parme où il mourut à l'âge de 45 ans, laissant un nombre prodigieux d'ouvrages en tous genres, dont plus de trois cent cinquante pièces gravées.

49. *Tiziano Vecelli.*

Cette belle épreuve tirée avant l'inscription, dans le haut de la planche, des noms du personnage représenté, a fait partie de la collection Camberlyn. Elle a été acquise en 1866 pour la somme de 900 francs. Le département des estampes possède de la même planche une autre épreuve antérieure à celle-ci, dans laquelle la plus grande partie du fond, à gauche, n'est pas encore couverte de tailles.

BELLA (Stefano della-), peintre et graveur à l'eau-forte; né à Florence en 1610; fit son apprentissage de l'art dans l'atelier du peintre Cesare Dandini, puis dans celui du graveur Canta-Gallina où il eut pour condisciple Callot. Il vint ensuite travailler à Paris qu'il habita pendant plus de dix années et qu'il quitta, à l'époque des troubles de la Fronde, pour retourner se fixer dans sa ville natale où il mourut en 1664.

50. *Vue du Pont-Neuf et de la partie ouest de Paris, en* 1646, d'après un dessin du maître.

Cette épreuve, d'une remarquable finesse, provient

du cabinet de Béringhen. Elle a cela de particulier, qu'on n'y voit pas, à droite, le coq qui, si petit qu'il soit, apparaît dans les épreuves ordinaires au sommet du clocher de Saint-Germain-l'Auxerrois, et que quelques travaux dans le ciel ne sont encore ici qu'à l'état de préparation.

MORGHEN (Raffaello), graveur, né à Naples en 1758, fut élève, à Rome, de Volpato qu'il aida dans l'exécution de ses planches d'après les *Stanze* du Vatican, et dont il épousa la fille. Appelé par le grand-duc de Toscane, Ferdinand III, il alla en 1792 se fixer à Florence qu'il ne quitta plus que pour faire à Paris un séjour de quelques mois en 1812, et où il mourut le 8 avril 1833. Morghen jouit de son vivant d'une réputation immense, qui aujourd'hui ne semble qu'incomplétement justifiée par son talent plutôt brillant que sérieux, et d'ailleurs incapable de s'assouplir aux formes de traduction diverses qu'eussent exigées les caractères particuliers de chaque modèle. Néanmoins, sans parler des prix de plus en plus élevés qu'ils atteignent dans les ventes publiques, ses ouvrages ont conservé une importance considérable, tant à cause de l'habileté qu'ils attestent pour tout ce qui tient à la *manœuvre* qu'en raison de la beauté inhérente aux compositions qu'ils nous transmettent, et dont quelques-unes, comme la *Cène,* n'ont pas été reproduites par d'autres mains.

51. *Sainte Famille,* dite *la Madonna del Sacco,* d'après la peinture à fresque d'Andrea del Sarto, dans le cloître de l'Annunziata, à Florence.

Épreuve avant la lettre, c'est-à-dire seulement avec les noms des artistes et la dédicace, provenant du legs Jecker fait, en 1851, à la Bibliothèque.

52. *La Cène;* d'après la peinture de Léonard de Vinci, dans le réfectoire du couvent de Sainte-Marie des Grâces, à Milan.

Cette planche, la plus célèbre de celles qu'a laissées Morghen, avait été commandée au graveur deux ans après l'arrivée de celui-ci à Florence, c'est-à-dire dès 1794, par le grand-duc de Toscane, Ferdinand III. Tout en acceptant la tâche qu'on lui offrait, Morghen, qui sentait son insuffisance comme dessinateur, demanda et obtint qu'un autre que lui fût chargé d'exécuter d'après la peinture originale le dessin qu'il devrait à son tour reproduire sur le cuivre. En conséquence, le peintre florentin Matteini se rendit à Milan pour accomplir ce premier travail, qu'il acheva vers la fin de l'année 1795. Quatre autres années s'étaient à peine écoulées, que Morghen avait déjà terminé le sien. Au commencement du siècle, dès 1800, les épreuves de la *Cène* se répandirent dans toutes les villes de l'Europe, et le succès fut tel que pour satisfaire aux nouvelles demandes qui affluaient à Florence, il fallut presque immédiatement retoucher la planche à demi usée par un tirage continu.

L'épreuve que possède la Bibliothèque faisait partie des estampes d'élite léguées à cet établissement par

M. le docteur Jecker. Elle est avant la lettre, c'est-à-dire avant l'inscription dans la marge du bas du texte évangélique : *Amen dico vobis,* etc.

53. *Moncade, marquis d'Aytona (François de),* d'après le tableau de Van Dyck, au musée du Louvre.

François de Moncade, né à Valence, en 1586, fut successivement commandant de la flotte de Dunkerque, ambassadeur de Philippe IV près la cour de Vienne, enfin généralissime des troupes espagnoles dans les Pays-Bas, sous le gouvernement de l'infante Isabelle-Claire-Eugénie. Il mourut en 1635, au camp de Glock, dans le duché de Clèves.

Son portrait gravé est un des meilleurs ouvrages, sinon même le meilleur ouvrage de Morghen. L'épreuve avant la lettre que possède la Bibliothèque était comprise dans le legs Jecker ci-dessus mentionné.

MERCURJ (Paolo), peintre et graveur, né à Rome, vint vers 1830 à Paris, qu'il habita pendant plusieurs années et où parurent la plupart des ouvrages qui ont honoré son nom, depuis les planches pour le livre de M. Camille Bonnard, *Costumes historiques des* XIIe, XIIIe, XIVe *et* XVe *siècles,* jusqu'à la *Mort de Jane Grey,* d'après Paul Delaroche. Revenu dans sa ville natale en 1847, M. Mercurj y remplit depuis cette époque les fonctions de directeur de la Chalcographie.

54. *Sainte Amélie,* reine de Hongrie, d'après Paul Delaroche.

Épreuve avant la lettre.

Le tableau original avait été peint par Paul Delaroche pour servir de modèle à un vitrail destiné à l'oratoire de la reine Marie-Amélie. Ce tableau appartient aujourd'hui à M. le duc de Nemours.

55. *L'Arrivée des moissonneurs dans les Marais Pontins,* d'après le tableau de Léopold Robert, au Musée du Louvre.

Épreuve avant la lettre.

Cette planche qui, plus qu'aucune autre, a contribué à la réputation de M. Mercurj et dont les épreuves sont aujourd'hui si justement recherchées, avait été gravée pour accompagner dans le journal *l'Artiste* un compte rendu du Salon de 1831, où figurait le tableau de Robert. Le graveur n'ayant pu finir à temps son travail et d'autres difficultés étant survenues, l'estampe ne fut publiée, par la direction de *l'Artiste,* qu'en 1833 et à titre de prime.

ÉCOLE ALLEMANDE

ANONYME, de la première moitié du xve siècle.

56. *Saint Christophe.*

57. *Sainte Catherine d'Alexandrie.*

Ces deux estampes qui, si elles ne sont pas dues à la même main, appartiennent certainement au même pays et à la même période, offrent chacune un spécimen curieux de la gravure dite *en criblé,* dont l'emploi, comme celui de la gravure en bois, a précédé l'usage de la gravure en creux. La Bibliothèque possède un nombre relativement considérable de ces estampes en criblé, dont deux, selon toute vraisemblance, remontent à l'année 1406, par conséquent à une époque antérieure non-seulement à celle où parurent les premières gravures au burin, mais même au temps où furent imprimées les plus anciennes gravures en bois datées que l'on connaisse aujourd'hui (la *Vierge de* 1418 à la Bibliothèque de Bruxelles, le *Saint Christophe de 1423* dans la bibliothèque de lord Spencer, etc.).

La gravure en criblé dont récemment encore on confondait les produits avec les pièces xylographiques, était, il est vrai, un procédé de gravure en relief. Toutefois, ceux qui la pratiquaient, au lieu d'évider dans un bloc de bois les parties que ne devait pas couvrir l'encre d'impression, obtenaient un résultat analogue en opérant sur le métal, qu'ils parsemaient de points creux, de petits trous comme ceux d'un crible. Les formes destinées à apparaître en noir

sur l'épreuve se trouvaient ainsi mises en saillie, tandis que les points en retraite par rapport au champ même de la planche ne pouvaient forcément, au moment de l'impression, être figurés et reproduits que par des blancs. Ce mode de travail grossier, tout primitif, cet art intermédiaire entre l'orfévrerie et la gravure proprement dite, dut naturellement tomber en désuétude lorsque celle-ci eut commencé de faire ses preuves. Aussi, les estampes en criblé qui ont survécu sont-elles, pour la plupart, antérieures à la seconde moitié du XVe siècle. Si, à une époque plus récente, on retrouve dans certaines œuvres de la gravure, dans les encadrements par exemple des pages de plusieurs livres publiés au XVIe siècle, quelque chose chose du procédé abandonné, le *criblé* n'est plus employé ici qu'à titre de pur moyen décoratif, de simple ornement pour les fonds sur lesquels se dessinent les détails architectoniques, les fleurs ou les figures.

L'estampe représentant saint Christophe portant l'enfant Jésus qui à son tour porte le monde, est conforme, quant à l'ordonnance de la scène, aux traditions qui avaient cours depuis le commencement du moyen âge, et dont on retrouve l'expression presque invariable dans les monuments contemporains de la peinture ou de la sculpture. Le tronc d'arbre sur lequel le géant s'appuie pour ne pas fléchir sous le poids miraculeux de l'Enfant-Dieu, l'ermite tenant en main une lanterne pour éclairer la marche de celui à qui, dit-on, il avait conseillé de se mettre, comme passeur, au service des voyageurs arrêtés par le torrent, enfin les inscriptions sur les banderoles qui se déroulent de chaque côté de la

figure du Christ, rappellent à la fois le fait légendaire et la vertu spéciale attachée aux images de saint Christophe. On sait que, suivant une croyance populaire, la vue d'une de ces images était pour celui qui en avait joui une garantie contre tout accident fâcheux durant la journée, et particulièrement contre le danger de mort subite. De là ces mots que, sauf les deux premiers disparus avec une petite partie de l'estampe et sauf les abréviations usitées au xv[e] siècle, on lit à gauche : *Qui te manè videt nocturno tempore ridet. (Qui te voit le matin est sûr de rire le soir)*, — tandis que les mots inscrits à droite font allusion à la responsabilité en quelque sorte que le fardeau divin impose à saint Christophe : *Hic fertur mundus. Est-ne tibi labile pondus? (C'est le monde que tu portes. N'est-ce pas un poids qui pourrait glisser de tes épaules?)*

Quant à l'inscription qui accompagne dans l'autre estampe la figure de *Sainte Catherine*, les mots plus ou moins tronqués dont elle se compose doivent être reconstitués ainsi : *Cum floribus septem mihi carpio* (carpo) *Christum, Grammatica, Logica, Rhetorica, Arithmetica, Geometrica, Astrologia, Musica.* Cette inscription, justifiée d'ailleurs par l'éloquence et l'érudition personnelle de sainte Catherine, qui, dans une conférence publique tenue en présence de l'empereur Maximin, avait victorieusement combattu les arguments du philosophe Porphyre, cette nomenclature des études à l'aide desquelles la jeune vierge s'était élevée à la connaissance de la vérité et de la théologie chrétiennes, reproduit exactement les termes du programme classique contemporain. Au moyen âge, et même jusque vers la fin du xv[e] siècle,

les sept arts libéraux qui, selon les divisions modernes, correspondraient en partie au domaine des lettres, en partie à celui des sciences, étaient compris 1° dans le *trivium*, qui embrassait la grammaire, la rhétorique et la dialectique; 2° dans le *quadrivium*, auquel se rattachaient l'arithmétique, la géométrie, la musique et l'astronomie. En rappelant que, « avec ces sept fleurs, » sainte Catherine avait réussi à « cueillir la science du Christ, » le graveur cherchait à caractériser dans les termes scolastiques les mérites intellectuels et la doctrine de la sainte, comme il consacrait des souvenirs plus vénérables encore en plaçant à côté d'elle la roue et le glaive, instruments de son martyre.

Le *Saint Christophe* a été cédé, en 1832, à la Bibliothèque par M. Hennin. L'estampe représentant *sainte Catherine* avait été acquise, vingt et un ans auparavant, avec d'autres anciennes pièces anonymes à la vente du cabinet de Silvestre.

ANONYME du XVe siècle.

58. *Saint Grégoire, saint Jérôme, saint Augustin, saint Ambroise.*

Cette pièce, gravée en bois et enluminée dès l'origine, comme beaucoup d'autres pièces xylographiques de l'époque, a été cédée à la Bibliothèque, en 1832, par M. Hennin.

ANONYME de la fin du XVe siècle.

59. *Saint Sebald et saint Laurent.*

Pièce gravée en bois, ayant, comme la précédente

et comme la pièce qui suit, fait partie jusqu'en 1832 de la collection Hennin.

Cette estampe a été très-probablement faite à Nuremberg, les deux saints qu'elle représente étant les patrons de la ville, dont on voit d'ailleurs les armoiries sur les deux écussons au-dessous de celui de l'Empire : à gauche l'aigle-vierge (*Jungfernadler*), à droite l'écusson mi-parti, le premier d'or à l'aigle de sable, le deuxième d'argent à chevrons ou bandes de gueules.

ANONYME de la fin du XVe siècle ou du commencement du XVIe siècle.

60. *Saint Valentin, saint Étienne, saint Maximilien.*

Les couleurs employées pour l'enluminure de cette estampe ne semblent pas avoir été, comme sur les deux pièces qui précèdent, appliquées avec le pinceau, ou du moins le pinceau n'a colorié ici le travail du graveur qu'en opérant sur les espaces laissés à jour au moyen de patrons découpés. C'est ce qui ressort, particulièrement dans les parties rouges ou jaunes, de la manière dont les teintes débordent ou ne rejoignent qu'imparfaitement les contours.

Les armoiries placées au-dessous des figures sont, à gauche, celles des comtes de Habsburg, à droite, celles des comtes de Kyburg, à la famille desquels le fondateur de la monarchie autrichienne, Rodolphe Ier, appartenait par sa mère Hedwige. En outre, les noms des saints représentés ici rattachent l'origine de cette estampe aux souvenirs de la maison impériale. Il y a donc lieu de penser 1° que l'évêque dont la mitre

surmonte les deux écussons et pour qui apparemment l'estampe avait été faite, était de la race des Habsburg; 2° que cette estampe avait été publiée, sinon à Vienne, au moins dans une ville ou dans une localité de l'Autriche.

ANONYME dit le *Maître de* 1466. Le graveur qu'il est d'usage de désigner ainsi parce que sur quelques-unes de ses estampes on trouve cette date 1466 inscrite à côté des initiales E S, est, à vrai dire, le premier parmi les Allemands qui ait fait preuve d'un talent véritable. Avant lui, tout consistait, pour les graveurs sur métal ses compatriotes, dans la pratique de certaines recettes empruntées aux graveurs en bois, dans l'emploi des procédés rudimentaires de la gravure en criblé, — ou si quelque artisan un peu mieux inspiré essayait, comme celui que l'on connaît sous le nom de *Maître aux banderoles*, de figurer en creux les formes qu'il destinait à l'impression, ses tentatives n'allaient pas au delà d'un travail à la fois rude et chétif; sa main ne savait encore tracer que de maigres contours à peine renforcés d'ombres pâles. Le Maître de 1466 au contraire réussit à exprimer le modelé des corps avec une certaine souplesse et à remplacer, dans le dessin, la sécheresse par la précision, la brutalité par l'énergie. Il eut surtout le mérite de comprendre mieux qu'aucun de ses prédécesseurs immédiats ou de ses con-

temporains, les ressources techniques qu'offrait l'art, encore bien nouveau, de la gravure. A ne considérer ses œuvres qu'au point de vue de l'exécution matérielle, on y trouve les témoignages d'une habileté supérieure même au talent des graveurs italiens qui travaillaient dans la seconde moitié du xve siècle. Si ceux-ci l'emportent de beaucoup sur le Maître de 1466 par le sentiment de la beauté, par la grâce ou la majesté du style, ils n'ont pas, comme lui, l'intelligence exacte des procédés qu'il convient d'employer, l'instinct scientifique en quelque sorte des priviléges et de la fonction du burin.

Les hypothèses auxquelles ont donné lieu les initiales du nom qu'aurait porté le Maître de 1466, et qui serait *Egidius Steclin* suivant les uns, *Erhard Schoen* ou *Erhard Stern* suivant les autres, ne paraissent pas avoir mieux éclairé l'opinion publique sur ce point que ne l'ont instruite les conjectures relatives au lieu même où a vécu l'artiste, et qui laissent le choix entre Cologne ou quelque autre ville des bords du Rhin, entre la Flandre et la Suisse, sans compter les tentatives récemment faites pour établir qu'il était né, soit en Lorraine, soit à Salins. Peu importe au surplus. Bien qu'elles se ressentent beaucoup de l'influence exercée par les exemples des Van Eyck et des autres maîtres flamands du xve siècle, les estampes du

maître de 1466 accusent assez visiblement une origine allemande pour qu'on s'en tienne à ce renseignement général, et, d'une autre part, le talent dont elles portent l'empreinte est assez considérable en soi pour qu'on n'en subordonne pas la valeur à la découverte inespérée de quelque document biographique, à l'interprétation plus ou moins ingénieuse de quelque monogramme.

61. *Dieu défendant à Adam et à Ève de manger le fruit de l'arbre de la science du bien et du mal.*

Épreuve provenant de la collection de Marolles.

62. *Le Jugement de Salomon.*

Épreuve acquise en 1817, au prix de 300 francs.

Il est remarquable qu'entre les deux écussons, l'un, à gauche, d'Autriche, l'autre, chargé d'un lion, qui ornent les côtés du baldaquin surmontant le trône qu'occupe Salomon, les fleurs de lis de France se trouvent, dans cette estampe, à la place d'honneur. Cette prééminence accordée ici par le graveur au signe de la monarchie française comme symbole de justice et d'autorité, n'est pas du reste un fait isolé dans l'histoire de l'art au XVe siècle. Les monuments figurés de cette époque en présenteraient d'autres exemples, et, plus tard, pour personnifier le *roi* parmi les personnages de toutes conditions dont se compose la suite dite la *Danse des morts,* Holbein ne jugeait rien de plus expressif que de tracer l'image même de François Ier.

63. *La Sainte Vierge, l'enfant Jésus, sainte Marguerite et sainte Catherine.*

Cette pièce, que Bartsch n'a point décrite parmi les œuvres du maître de 1466, n'en est pas moins certainement de la main de ce graveur, bien qu'elle ne porte ni date, ni monogramme qui en consacre matériellement l'origine. Si le doute, l'incrédulité même, nous semblent, soit dit en passant, légitimes à l'égard d'un certain nombre d'estampes que quelques érudits de notre temps, notamment M. Passavant, ont attribuées au maître, — celle-ci, par l'évidente analogie qu'offre la tête de la Vierge avec la tête d'Ève dans la pièce mentionnée sous le nº 61, et surtout par les caractères généraux du dessin et du faire, a une authenticité aussi peu équivoque que telle autre planche revêtue de la marque même du maître de 1466. Elle est de plus une de celles qui, en dehors des procédés et du maniement de l'outil, accusent le mieux les instincts à la fois naïfs et bizarres de l'imagination qui l'a produite, ce goût pour le *naturalisme* à outrance que, bien contrairement aux coutumes de l'école italienne, le maître de 1466, et, avec lui, les artistes allemands primitifs apportent jusque dans l'invention des scènes idéales, jusque dans la représentation des personnages sacrés. Ce n'est pas à Florence assurément qu'on se fût avisé de nous montrer le Christ enfant à califourchon sur un bâton et tenant, en guise de fouet, pour stimuler son cheval imaginaire, une baguette dont il menace un petit chien, — tandis que des intentions et des détails de cette espèce n'avaient rien que de conforme au génie même de l'art allemand, à ses débuts et aux

modestes exigences de l'esprit national en matière de beau.

L'épreuve que possède la Bibliothèque a été acquise, en 1819, pour la somme de 500 francs.

64. *La Sainte Vierge et l'enfant Jésus entourés d'anges.*

Épreuve provenant de la collection de Marolles.

On voit les initiales du nom du maître et la date 1467 sur la corniche du baldaquin sous lequel la Vierge est assise. Une autre épreuve de cette précieuse pièce, mais une épreuve rognée, est conservée dans la collection de Dresde. Une troisième épreuve fait partie de la collection de M. Dutuit, à Rouen; enfin, une quatrième épreuve est, dit-on, à Berlin.

65. *Le Sauveur du monde.*

Cette planche, une des plus remarquables au point de vue de l'exécution, parmi celles dont se compose l'œuvre du maître de 1466, porte, comme l'estampe mentionnée sous le numéro précédent, les initiales du nom de l'artiste et la date 1467.

L'épreuve appartenant à la Bibliothèque provient de la collection de Marolles.

66. *Sainte Véronique tenant le Saint-Suaire.*

Épreuve provenant de la collection de Marolles.

67. *Saint Jean dans l'île de Pathmos.*

Contrairement à la tradition qui veut que saint Jean ait écrit son *Apocalypse* dans le cours de l'année 95 et à l'âge de 90 ans, le maître de 1466 a représenté celui qui avait été le disciple bien-aimé du Christ

sous les traits d'un jeune homme, comme s'il se fût agi de nous montrer le saint Jean de la Cène ou du Calvaire. Cet anachronisme d'ailleurs a été, même en Italie, assez souvent commis par les artistes du xve siècle, et, un peu plus tard, Lucas de Leyde dans les Pays-Bas, Aldegrever en Allemagne, se conformaient en pareil cas, sciemment ou non, à l'exemple donné par le maître de 1466.

La date 1467, inscrite, vers la droite, dans le haut de la planche, prouve que celle-ci a été gravée à peu près à la même époque que les estampes mentionnées sous les nos 64 et 65.

ANONYME au monogramme L Czs. Parmi les quatre estampes dues au burin de ce maître que possède la Bibliothèque, il en est une (*la Chasteté*), au bas de laquelle se trouve la date 1492. Le graveur de ces pièces est donc postérieur à peu près d'un quart de siècle au maître de 1466, dont il a d'ailleurs imité le faire, tout en exprimant avec plus d'insistance et avec une habileté qui lui est propre les détails du dessin intérieur et les phénomènes du clair-obscur. Aussi cette préoccupation particulière de l'effet, du coloris, a-t-elle donné lieu de penser que l'artiste dont il s'agit pouvait bien ne pas appartenir à l'Allemagne, et M. Passavant (t. II, p. 289) n'a point hésité à le ranger dans la classe des anciens graveurs néerlandais. Sans méconnaître la valeur des conjectures produites, notamment en ce qui concerne ce goût pour le fantastique

qui semblerait indiquer un talent de même origine que celui de Jérôme Bosch, nous n'avons pas cru devoir, faute de preuves tout à fait concluantes, séparer ce maître anonyme de l'école à laquelle Bartsch (t. IV, p. 361) et Brulliot (1re partie, n° 1385) ont jugé à propos de le rattacher.

68. *Jésus-Christ dans le désert, tenté par le Démon.*

Épreuve provenant de la collection de Marolles.

Outre cette épreuve, d'une rare intensité de ton et d'une conservation parfaite, la Bibliothèque en possède une moins colorée et quelque peu rognée dans le bas.

Une épreuve de la même pièce et une estampe due au burin du même graveur, — *l'Entrée à Jérusalem*, — faisaient partie de la collection Durazzo. Elles appartiennent aujourd'hui l'une et l'autre à M. le baron Edmond de Rothschild.

SCHONGAUER (Martin), peintre et graveur, né vers 1420 à Augsbourg ou à Colmar, passa une grande partie de sa vie dans cette dernière ville et y mourut, ainsi que le prouve un acte authentique cité par M. Émile Galichon (*Martin Schongauer, peintre et graveur du* xve *siècle*, p. 5), « le jour de la Purification de la Vierge, en l'année 1488. » Après s'être très-vraisemblablement formé à l'école d'un des peintres flamands héritiers et continuateurs de

la doctrine des Van-Eyck, peut-être, — s'il faut s'en rapporter au témoignage fourni par Lambert Lombard à Vasari, — dans l'atelier de Rogier Van der Weyden lui-même, Martin Schongauer vint travailler à Ulm où il se trouvait encore en 1450, après quoi il s'établit définitivement à Colmar. Martin Schongauer est de beaucoup le plus éminent et le plus original des peintres-graveurs allemands antérieurs à Albert Durer. C'est un artiste de haute race, un maître dans la pleine acception du mot. Tout en mettant à profit les exemples du maître de 1466, il sut à son tour déterminer dans la pratique de la gravure un progrès imprévu, et, de plus, dans le domaine de l'imagination proprement dite, dans l'invention de certains types, de ses *Vierges* principalement, il fit preuve d'une ampleur de sentiment et de style d'autant plus remarquable que ce n'est pas en général par des qualités de cet ordre que se recommandent les œuvres de l'art allemand. — Le recueil des gravures de Martin Schongauer, tel qu'il est constitué à la Bibliothèque, ne comprend pas moins de 115 pièces.

69. *Le Portement de Croix.*

Cette pièce, une des plus importantes dans l'œuvre du maître, a été, du vivant même de Martin Schongauer ou peu après sa mort, copiée par plusieurs graveurs allemands, par Israël van Meckenen entre

autres et par Wenceslas d'Olmutz, qui, tous deux, ont marqué leurs copies des initiales de leurs propres noms.

L'épreuve que possède la Bibliothèque et qui, peut-être, est la plus belle de toutes celles que l'on conserve dans les collections publiques ou particulières, faisait partie du cabinet de Marolles.

70. *Saint Antoine tourmenté par les démons.*

Comme la pièce mentionnée ci-dessus, l'estampe représentant saint Antoine a été maintes fois copiée en Allemagne vers la fin du XVe siècle. Israël van Meckenen, Franz von Bocholt, d'autres graveurs allemands encore l'ont scrupuleusement reproduite, soit qu'ils aient vu dans ce travail de contrefaçon un moyen de progrès personnel, soit qu'ils aient voulu simplement détourner à leur profit quelque chose du succès commercial qu'avait obtenu la composition originale : succès qui s'était d'ailleurs étendu si loin que, même en Italie, même à Florence, les artistes ne dédaignaient pas d'étudier l'œuvre de Martin Schongauer. Vasari rapporte que Michel-Ange dans sa jeunesse en avait dessiné à la plume une copie d'après laquelle il fit ensuite un petit tableau, — sauf à enchérir sur la bizarrerie des formes du modèle en se servant, pour figurer les démons, de « poissons dont la structure, les couleurs et les écailles avaient l'aspect le plus fantastique, et qu'il était allé lui-même acheter au marché ». Les savants éditeurs du *Vasari,* publié à Florence chez Lemonnier, ajoutent que la copie peinte par Michel-Ange se trouvait encore, en 1840, à Bologne, dans une collection particulière. De son côté, un artiste

érudit, feu M. de Triqueti, inclinait à penser qu'une petite peinture qu'il possédait à Paris, et qui représente ce *Saint Antoine tourmenté,* pourrait bien être celle dont a parlé Vasari. Certaines particularités dans l'exécution, certains détails d'un caractère tout florentin, tels que les formes empruntées à tel poisson qu'on ne trouve guère que dans l'Arno, ne laisseraient pas de justifier en partie cette conjecture. En tout cas, l'œuvre est évidemment italienne, et, très-évidemment aussi, elle appartient à la fin du xve siècle ou aux premières années du siècle suivant. Il y a donc là un témoignage certain du crédit attribué dès l'origine en Italie aux œuvres et au talent de Martin Schongauer.

L'épreuve exposée provient de la collection de Marolles.

71. *Une Bataille.*

Bartsch (t. VI, p. 143) prétend que cette estampe représente un combat livré aux Infidèles par les Espagnols, et que le personnage à cheval, coiffé d'un chapeau auquel est attachée une coquille, n'est autre que le patron de l'Espagne lui-même, saint Jacques le Majeur, dont la présence enflamme l'ardeur des soldats de l'armée chrétienne et terrifie l'armée ennemie. Quoi qu'on puisse penser de cette explication, la pièce n'en a pas moins, en tant qu'œuvre d'art, une sérieuse valeur, sans parler du prix qu'y ajoute de l'extrême rareté des exemplaires connus.

L'épreuve que possède la Bibliothèque provient de la collection de Marolles.

MECKENEN (Israel van), orfévre et graveur,

né en Westphalie, à Bocholt, où il travaillait déjà avant 1480 et où il mourut en 1503, ainsi que le prouve l'inscription placée sur son tombeau. Israël van Meckenen s'est le plus souvent contenté de reproduire les œuvres des maîtres qui l'avaient précédé ou dont il était le contemporain. Le nombre des copies qu'il a laissées, seulement d'après Martin Schongauer, ne s'élève pas à moins de 37.

72. *La Danse devant Hérode.*

Cette pièce, dont la Bibliothèque possède une seconde épreuve, est une de celles qui paraissent avoir été gravées par l'artiste d'après un dessin de sa propre composition.

L'épreuve exposée provient de la collection de Marolles.

DURER (Albrecht), orfévre, peintre, graveur et mathématicien, né à Nuremberg, le 20 mai 1471, mort dans la même ville, le 6 avril 1528. Il eut pour premier maître son père, et ne fit guère jusqu'à l'âge de quinze ans que fabriquer, en coopération avec lui, des pièces d'orfévrerie ou de joaillerie; après quoi, il entra dans l'atelier de Michel Wolgemut. Son apprentissage de peintre et de graveur une fois terminé, il ne tarda pas à produire des œuvres qui non-seulement le mirent en crédit auprès de ses concitoyens, mais qui lui valurent encore une grande réputation fort au delà de sa ville natale. Ses

voyages sucessifs en Allemagne, dans les Pays-Bas et en Italie, les preuves de talent entre autres qu'il fit à Venise sous les yeux mêmes du vieux Jean Bellin, à Colmar, au milieu des artistes élèves ou imitateurs de Martin Schongauer, à Anvers, où Quinten Matsys, Erasme et Lucas de Leyde s'empressèrent de rechercher son amitié, enfin les témoignages d'estime que lui envoyèrent de loin Mantegna et Raphaël, tout, — sans compter la faveur dont l'honorèrent à l'envi l'empereur Maximilien Ier, sa fille Marguerite et le roi de Danemark, Christian II, — tout concourut à augmenter et à étendre cette renommée que le maître avait conquise dès sa jeunesse. Admiré des artistes et des princes, des grands seigneurs et des bourgeois, entouré d'amis aussi dévoués à sa gloire qu'affectueux pour sa personne, trouvant facilement dans le prix dont on payait ses travaux de quoi subvenir à tous ses besoins, Albert Durer aurait eu une existence exceptionnellement heureuse, si cette vie, si brillante en apparence, ne s'était trouvée, sous le toit domestique, assombrie par la faute de celle-là même que le maître y avait associée. Marié dès l'âge de vingt-trois ans à une femme qu'il avait cru bien à tort digne de lui, à cette Agnès Frey, dont le nom, comme celui de Xanthippe, est demeuré le synonyme de l'humeur impérieuse et de l'acrimonie conjugale, Albert Durer, bientôt détrompé, ne put,

à l'imitation de Socrate, que supporter avec patience le joug qu'il s'était imposé; mais le poids en devint si lourd pour le pauvre artiste, lorsqu'il eut perdu avec son beau-père et sa belle-mère les seuls appuis qui lui restassent contre les difficultés de tout genre que lui suscitait sa femme, les exigences de celle-ci, ses violences, ses actes de cupidité, se multiplièrent à ce point, qu'Albert Durer, usé par le chagrin, succomba avant d'être entré dans la vieillesse. « Il n'a vécu que cinquante-huit années, écrivait alors un de ses amis, Georges Hartmann, mais il a vécu en honnête homme; aussi n'y a-t-il rien à craindre pour son salut. »

73. *Adam et Ève.*

Épreuve provenant de la collection de Marolles.

Contrairement à sa coutume, Albert Durer a signé de son nom entier cette planche qu'il achevait de graver en 1504, c'est-à-dire à une époque où il n'avait produit encore que des pièces d'un format plus petit, comme le groupe des *Quatre Femmes nues,* qui porte la date 1497, ou d'une exécution moins savante, comme le *Saint Jérôme pénitent* et la *Sainte Famille,* dite *au Papillon.* Peut-être, ainsi que le pense M. Passavant, obéissait-il en ceci aux inspirations d'un légitime orgueil, et, se sentant désormais absolument sûr de lui-même, entendait-il, une fois pour toutes, donner à son talent une consécration authentique et, en quelque sorte, un état civil.

Il existe à Vienne, dans la collection du duc Albert de Saxe Techsen, deux épreuves d'essai de cette planche : l'une avec le paysage terminé et tout le reste seulement au trait, sauf la jambe droite d'Adam, qui est déjà modelée; l'autre, avec les deux jambes d'Adam achevées, tandis que les autres parties de la figure demeurent encore à l'état d'indication.

74. *La Nativité.*

Cette pièce qui, comme la précédente, porte la date 1504, appartient par conséquent au commencement de la période durant laquelle Albert Durer a produit ses plus beaux ouvrages.

L'épreuve, d'une incomparable fraîcheur, que possède la Bibliothèque, provient de la collection de Marolles.

75. *L'Enfant prodigue gardant les pourceaux.*

Sur la foi sans doute de Sandart qui, le premier, a émis cette conjecture, Mariette et, après lui, Bartsch ont prétendu qu'Albert Durer avait représenté sous ses propres traits le personnage de l'Enfant prodigue. Rien de moins vraisemblable pourtant. Les portraits authentiques du maître conservés à Florence et à Munich prouvent qu'il portait sa barbe, et ici, au contraire, le visage de l'Enfant prodigue est imberbe. En outre, on sait qu'Albert Durer se montrait d'habitude assez naïvement fier de sa beauté, et son contemporain Camerarius affirme que cet innocent orgueil était en réalité bien justifié. Dès lors, comment admettre que le maître se soit, pour ainsi dire, calomnié de gaieté de cœur en traçant d'après lui-

même ce profil disgracieux? Sans parler du démenti que comportent la physionomie et les formes du type choisi, l'aspect si peu attrayant de celui-ci ne suffit-il pas pour faire ressortir ce qu'il y a d'arbitraire dans l'assertion de Sandrart et dans la confiance des écrivains qui l'ont répétée?

L'épreuve appartenant à la Bibliothèque faisait partie de la collection Bégon.

76. *Saint Hubert.*

Épreuve acquise en 1820 à la vente partielle du cabinet van Putten, pour la somme de 300 francs. Elle faisait, en 1758, partie de la collection Nau, ainsi que le prouvent le nom et la date inscrits près de l'angle du haut, à gauche.

De même qu'on a voulu reconnaître Albert Durer lui-même dans l'*Enfant prodigue*, on a supposé, mais, cette fois, à meilleur droit peut-être, que le *Saint Hubert* représente l'empereur Maximilien. Le goût passionné de ce prince pour la chasse, l'analogie, à défaut de similitude absolue, entre les portraits qu'on a de lui et le visage du saint tel qu'il apparaît ici avec le nez busqué et le menton proéminent, enfin la faveur particulière dont la planche originale demeura l'objet auprès de l'empereur Rodolphe II, qui, dit-on, l'avait fait dorer et qui la conservait précieusement dans son palais, à Prague, — tout concourt à donner à cette supposition une certaine vraisemblance. Quoi qu'il en soit, le *Saint Hubert* mérite d'être classé parmi les plus savantes productions du burin d'Albert Durer. Plusieurs historiens de l'art le regardent même comme le chef-d'œuvre du maître, et il n'est pas jusqu'à Vasari,

malgré ses préventions contre la manière allemande en général, qui ne reconnaisse qu'un pareil ouvrage est de nature à commander l'admiration.

Quant au titre sous lequel on a coutume de désigner cette belle estampe, nous avons cru devoir le maintenir, bien qu'au lieu d'intéresser directement la mémoire de saint Hubert, la scène représentée se rapporte, selon toute apparence, à un souvenir de la vie de saint Eustache. On sait qu'une apparition semblable à celle qui détermina la conversion de saint Hubert se produisit aux yeux de saint Eustache à l'époque où il était encore païen, et que, suivant la légende, un cerf entre les bois duquel s'élevait un crucifix vint miraculeusement conquérir à la foi chrétienne celui qui devait un jour la confesser au milieu des supplices. Or, pendant le voyage qu'il fit dans les Pays-Bas, Albert Durer a inscrit sur son *Journal* le don offert par lui « à maître Gilgen, » d'une épreuve de son « *Saint Eustache,* » et ni là, ni ailleurs, il ne parle d'un *Saint Hubert* qu'il aurait gravé.

77. *La Fortune*, dite *la Grande Fortune,* pour la distinguer d'une autre figure allégorique gravée par Albert Durer dans de plus petites dimensions.

Épreuve provenant de la collection de Marolles.

L'observation relative à la désignation, consacrée par l'usage, de la pièce qui précède, pourrait être renouvelée à propos de cette *Grande Fortune,* qu'il semblerait plus juste d'intituler *Némésis*. Tel est du moins le nom qu'Albert Durer lui-même, dans ce *Journal* que nous avons mentionné, donne à une de

ses gravures qu'il faudrait croire aujourd'hui disparue, si cette dénomination, — justifiée d'ailleurs par les ailes de la figure, par le vase que supporte sa main droite et par le mors qu'elle tient de l'autre main, — ne s'appliquait à l'estampe dont il s'agit. Du reste, l'exactitude de la qualification qui a prévalu même sur l'indication formelle fournie par le maître a été plus d'une fois contestée, et l'on s'est autorisé des accessoires symboliques qui accompagnent la prétendue *Fortune* pour voir tour à tour dans cette figure une image de *Pandore*, de la *Tempérance* et de la *Justice*.

Abstraction faite des formes si peu attrayantes du type choisi et de l'extrême âpreté du style, la pièce gravée par Albert Durer garde, au point de vue du travail, une importance égale à celle des plus célèbres œuvres du maître. L'épreuve que possède la Bibliothèque est d'une rare pureté. Elle a été sans doute tirée une des premières, puisqu'elle laisse voir distinctement dans le ciel, à gauche, entre les deux extrémités de la draperie volante, des points, disposés comme pour indiquer les contours d'un nuage, qui ne sont plus qu'à peine sensibles dans les épreuves plus récentes, et qui dans les épreuves des derniers tirages ont entièrement disparu.

78. *Sujet allégorique*, dit *l'Effet de la jalousie.*

Quel est le vrai sens de cette scène? Nous sommes obligé d'avouer qu'il nous échappe. Y a-t-il ici, comme la dénomination consacrée par l'usage donnerait lieu de le penser, une image de la jalousie et de ses fureurs? La femme armée d'un bâton ou plutôt d'une massue pour en frapper une autre, sur l'épaule de

laquelle s'appuie un satyre, veut-elle se venger des infidélités de celui-ci en châtiant sa complice? Mais alors pourquoi ce personnage qui, ne se trouvant en réalité nullement compromis dans cette querelle d'amour, n'en prend pas moins fait et cause pour les deux coupables et cherche à les préserver des coups qui leur sont destinés? En outre, que veut dire cet enfant emportant dans sa main un oiseau? — L'interprétation proposée par Bartsch et répétée par M. Passavant n'est, à notre avis, ni plus claire, ni plus plausible. Les deux érudits allemands veulent que, au lieu de représenter la Jalousie, la figure de femme dont les mains tiennent une massue personnifie la Vertu prête à écraser le Vice, et ils ajoutent, — en employant sans circonlocution un mot français peu usité depuis Molière, — que l'homme aux cornes de bélier et à la coiffure formée d'un coq symbolise l'aveuglement des maris trompés, volontiers enclins à se faire les défenseurs de qui les outrage, même le plus impudemment. Ceci nous paraît bien subtil et, au fond, bien peu conforme aux habitudes d'esprit, aux intentions ordinaires d'Albert Durer. Le mieux est donc, faute d'explication suffisante, de s'en tenir à l'appréciation pure et simple du travail et d'y reconnaître, sans chercher au delà, les témoignages d'une pratique déjà profondément savante, bien que cette pièce ait été gravée plusieurs années avant celles que, sauf l'*Enfant prodigue*, nous avons mentionnées jusqu'ici.

L'épreuve appartenant à la Bibliothèque a pris place dans les collections de cet établissement en 1794, avec plusieurs autres belles pièces provenant de la collection formée par un religieux de

l'ordre des Augustins Déchaussés, le père Placide de Sainte-Hélène, géographe du roi, né à Paris en 1649, mort dans la même ville en 1734.

79. *Une femme enlevée par un homme à cheval sur un animal fantastique.*

Cette estampe dont le sujet n'est pas plus facile à deviner que celui de la pièce inscrite sous le nº 78, ce groupe de deux figures qui, quoi qu'on en ait dit, ne sauraient pas plus représenter *Nessus et Déjanire* que *Pluton et Proserpine,* cette scène anonyme enfin, traitée d'ailleurs avec une rare énergie, doit la place d'élite qu'elle occupe parmi les œuvres d'Albert Durer bien moins aux caractères du dessin et de la composition même qu'à la nature exceptionnelle du procédé employé. La gravure est en effet exécutée à l'eau-forte, et non pas, ainsi qu'on l'a cru pendant longtemps, avec le burin sur une planche de fer. Seulement, ici comme dans quelques autres travaux appartenant à peu près à la même époque, Albert Durer s'est servi d'une pointe très-grosse, et, quant aux résultats à obtenir par la morsure, il s'est contenté d'une opération unique. C'est ce que, contrairement à l'opinion des écrivains ses prédécesseurs, M. Émile Galichon, en parlant des gravures à l'eau-forte laissées par le maître, a judicieusement fait remarquer. (*Albert Durer, sa vie et ses œuvres,* p. 51.) « Après avoir tracé ses dessins dans le goût de ceux qu'il mettait sur le bois, Albert Durer, dit-il, les fit mordre une seule fois à l'eau-forte. Aussi ces estampes frappent-elles par l'absence totale des plans et par leur aspect uniformément terne. »

Comme les autres épreuves paraissant avoir été

tirées à l'époque de la publication primitive, l'épreuve exposée ne laisse voir l'empreinte d'aucune des taches d'oxydation qui peu à peu envahirent la planche originale. Elle provient de la collection de Marolles.

80. *Un Cavalier* dit *le Chevalier de la Mort.*

Le sujet de cette admirable estampe a été diversement interprété. Mariette, dans ses *Notes manuscrites* conservées à la Bibliothèque nationale, intitule simplement la scène : « L'homme ou plutôt le soldat chrétien, sous la figure d'un cavalier armé de toutes pièces, escorté par la Mort qui lui présente une horloge de sable, et suivi par le Démon qui cherche l'occasion de le surprendre. » Un peu plus tard, c'était une tradition assez généralement admise que la composition gravée par Albert Durer représentait le roi de France Charles VI rencontrant dans la forêt du Mans ce fantôme dont l'apparition fut, dit-on, la première cause de la démence qui déshonora le règne du malheureux prince. Enfin, au commencement de notre siècle, une nouvelle explication sembla mériter de prévaloir, et Bartsch se faisant l'interprète de l'opinion qui avait cours alors, écrivait (t. VII, p. 107) : « Plusieurs prétendent que Durer a voulu tracer dans cette estampe le portrait du chevalier Franz de Sickingen. » Peut-être la lettre S, inscrite à côté de la date 1513 sur la tablette portant le monogramme du graveur, avait-elle suffi pour qu'on songeât à faire de cette lettre l'initiale du nom patronymique appartenant au personnage représenté. En tout cas, la justesse de l'attribution n'est nullement confirmée par les portraits authentiques du célèbre « champion de la

justice, » et, de plus, un dessin d'Albert Durer lui-même, conservé dans la bibliothèque Albertine à Vienne et exécuté en 1498, — c'est-à-dire à une époque où Franz de Sickingen, né en 1481, sortait à peine de l'adolescence, — offre avec la planche que le maître devait graver quinze ans plus tard une analogie telle que le principe de la gravure future est évidemment dans ce dessin. Toutes ces questions d'ailleurs ont été parfaitement élucidées par le conservateur du département des médailles à la Bibliothèque nationale, M. Chabouillet, dans la notice qu'il a publiée en 1861 *sur un coffret d'argent exécuté pour Frantz de Sickingen,* et il n'est plus possible aujourd'hui de persévérer dans l'erreur que Bartsch et, après lui, M. Duchesne avaient accréditée.

Reste à savoir ce que peut signifier ce cavalier entouré d'êtres fantastiques, s'il n'est ni Charles VI, ni Sickingen, ni, comme on l'avait supposé aussi, un messager municipal de Nuremberg (*Einspœnniger*), nommé Rinck, qui, au dire de Hauer, se serait trouvé une certaine nuit face à face avec le spectre de la mort. Or, le dessin d'Albert Durer que nous avons mentionné et dont il existe un fac simile gravé par Adam Bartsch, porte ces mots écrits en allemand de la main même du maître : « Voilà l'armure telle qu'elle était, dans le temps, en usage chez les Allemands. » En reproduisant sur le cuivre cette armure dont les formes avaient séduit son crayon, Albert Durer entendait imprimer à son œuvre un caractère avant tout pittoresque; mais comme il n'était pas homme à ne prétendre intéresser que les yeux, il se servit de la donnée matérielle qui lui était fournie pour en tirer un enseignement

supérieur à la pure image du fait. De là, auprès de ce cavalier personnifiant le courage et les autres vertus guerrières, la Mort à laquelle il se sait promis et dont le voisinage ne le trouble pas plus que les tentations du vice marchant à sa suite ne réussissent à ébranler son âme. L'explication proposée par Mariette nous semble donc plus qu'aucune autre se rapprocher de la vérité. D'ailleurs, cette idée de la mort associée aux sentiments virils et, en quelque sorte, partie nécessaire de l'attirail des gens de guerre, n'aurait pas seulement ici inspiré Albert Durer. Dans une autre de ses plus belles estampes, les *Armoiries à la tête de mort,* le maître, en faisant de la tête d'un squelette une pièce héraldique, exprimait des intentions analogues à celles que le *Cavalier* laisse pressentir, et, cette fois encore, une arrière-pensée philosophique convertissait en procédés d'enseignement moral les fantaisies apparentes de l'imagination ou de la main.

L'épreuve que possède la Bibliothèque faisait partie de la collection du père Placide.

81. *La Mélancolie.*

Épreuve provenant de la collection du père Placide.

Gravée un an après l'achèvement de la planche qui précède, la *Mélancolie* est, comme celle-ci, un des ouvrages où la puissance d'imagination et la fermeté dans l'exécution propres au maître se manifestent avec le plus d'éclat. Aussi, ce chef-d'œuvre, popularisé d'ailleurs par les copies qu'on en a faites dans divers pays, a-t-il gardé jusqu'à notre temps la célébrité qu'il obtint tout d'abord et que Vasari devait à son tour confirmer par ses éloges enthou-

siastes. « De progrès en progrès, dit-il, Albert en vint à graver des ouvrages qui jetèrent le monde dans la stupéfaction... la *Mélancolie*, entre autres... d'une exécution si admirable qu'il n'est pas possible de voir une œuvre du burin plus délicatement traitée (*Vita di Marc-Antonio*). » Quant à la signification même de la scène, quant à la connexité entre le découragement qu'exprime cette figure et les nombreux attributs scientifiques dont elle est environnée, le tout semble trop exempt d'équivoque pour qu'il soit nécessaire de le commenter fort au long. Il y a là sans doute une image du vide que laissent dans l'âme les études purement humaines, les efforts accomplis pour s'emparer de la vérité avec les seules armes de la science. L'idée profondément religieuse qu'implique la composition d'Albert Durer est en réalité celle-là même que le génie de Gœthe développera près de trois siècles plus tard, et l'on peut dire que, sauf la différence des formes, les tristesses grandioses de *Faust* rassasié de savoir stérile et convaincu de sa propre impuissance, ont leur expression anticipée dans cette figure de femme écrasée et comme anéantie sous le poids de ses sombres méditations. Quoi de moins vraisemblable dès lors que l'explication donnée par M. Passavant (t. III, p. 153) du signe qui suit le mot *Melencolia* dans l'inscription placée vers le haut de la planche, à gauche, puisque, selon l'érudit allemand, ce signe représenterait le monosyllabe *I*, c'est-à-dire la seconde personne de l'impératif du verbe latin *ire*, et devrait, avec le mot qui précède, se traduire ainsi : « Fuis, va-t'en, Mélancolie. » Ce n'est pas, je suppose, pour nous exhorter tout uniment à la gaieté, à la pratique

d'une vie sans souci, qu'Albert Durer a tracé cette image saisissante des amères déceptions de l'intelligence, et d'ailleurs il serait au moins étrange que pour faire parvenir à nos yeux le conseil de bannir la mélancolie, le maître eût choisi un messager aussi peu propre à nous mettre en joie qu'une hideuse chauve-souris. N'est-il pas plus naturel de voir dans la prétendue lettre *i* le chiffre I ? En marquant ainsi la pièce qu'il venait de graver, Albert Durer aurait entendu simplement numéroter la première de celles dont il se proposait de former une série consacrée à quelque sujet de philosophie ou de morale; peut-être, suivant une division admise par la scolastique et par l'art de son temps, à la définition successive des *Quatre tempéraments* de l'homme. — Enfin, à propos de la *Mélancolie* encore, comme à propos du *Cavalier* et de *l'Enfant prodigue,* on a voulu reconnaître et nommer le modèle dont le maître s'était servi. M. Renouvier (*des Types et des manières des maîtres graveurs,* IIe partie, p. 69) croit qu'Albert Durer a reproduit ici les traits de sa méchante femme, Agnès Frey, de qui l'on n'a d'ailleurs aucune image authentique et qui, au dire des contemporains, était d'une beauté extraordinaire; mais comme M. Renouvier ne fournit pas de preuves à l'appui de son opinion, comme il la fonde uniquement sur ce fait que, la figure étant entourée d'instruments de mathématiques, on peut voir là une allusion à l'esprit positif de celle qu'Albert Durer appelait tristement sa « maîtresse de calcul, » il est bien permis de révoquer en doute l'exactitude d'une attribution un peu plus ingénieuse que de raison peut-être, et, en tout cas, sans intérêt fort sérieux.

HOLLAR (Wenzel), dessinateur et graveur au burin et à l'eau-forte, né à Prague en 1607; fut élève, à Francfort, de Mathieu Mérian, travailla pendant plusieurs années à Cologne et dans d'autres villes de l'Allemagne, après quoi il suivit en Angleterre le comte d'Arundel qui, durant son séjour comme ambassadeur à la cour de l'empereur Ferdinand II, avait eu l'occasion d'apprécier les talents du jeune artiste. Établi à Londres en 1637, Hollar quitta cette ville en 1645 pour aller rejoindre à Anvers son protecteur que les événements de la révolution anglaise avaient contraint de s'y retirer. Sept ans plus tard, il était de retour à Londres, d'où il ne devait plus sortir que pour un court voyage à Tanger, et où il mourut en 1677, après avoir passé les dernières années de sa vie dans une extrême pauvreté. Hollar est un des graveurs les plus féconds qui aient existé. S'il n'a pas, il est vrai, su diversifier beaucoup sa manière, il a du moins abordé tous les ordres de sujets. Son œuvre, composé de reproductions de tableaux d'histoire et de portraits, de figures de modes et de vues topographiques, de paysages et d'études d'animaux, de fac-simile de dessins et de pièces relatives à l'architecture, à l'orfévrerie, au blason, à la chasse, à la pêche, ne comprend pas moins de 2,400 estampes.

82. *Esther devant Assuérus,* d'après Paul Véronèse.

Hollar se trouvait à Bruxelles au moment où le tableau de Paul Véronèse, récemment acquis par l'archiduc d'Autriche Léopold-Guillaume, frère de l'empereur Ferdinand III, fut transporté dans la riche galerie que ce prince s'était formée depuis qu'il avait été appelé au gouvernement des Pays-Bas. Le graveur n'attendit même pas, pour reproduire la toile du maître vénitien, qu'elle eût été mise à la place qu'elle devait définitivement occuper. Il la représenta pour ainsi dire à l'état de simple objet mobilier, telle qu'elle avait été dressée, au sortir de la caisse d'emballage, sur le plancher de la galerie, sauf à compléter cette sorte de procès-verbal pittoresque en y faisant figurer aussi les accessoires environnants.

L'épreuve que possède la Bibliothèque et qui provient de la collection de Marolles, est du premier état, c'est-à-dire avec les portraits suspendus à la muraille qui s'élève derrière le tableau et avec la bordure encadrant celui-ci. La planche ayant été, en 1660, rognée de plusieurs centimètres pour s'ajuster au format de celles qu'elle devait accompagner dans le recueil publié à cette époque par David Téniers, sous le titre de *Théâtre de peintures .....auquel sont représentés ...les originaux italiens que le Sér^{me} archiduc a assemblés en son cabinet de la cour de Bruxelles,* — cette bordure et ces portraits ne se trouvent nécessairement plus sur les épreuves postérieures au premier tirage.

83. *Vue de la façade et de la tour de la cathédrale d'Anvers.*

Les relations de Hollar en Angleterre avec plusieurs personnages du parti royaliste l'avaient rendu suspect aux hommes du gouvernement qui s'était substitué à celui de Charles Ier. Incarcéré même pendant quelque temps, le pauvre artiste n'était sorti de prison que pour aller chercher à Anvers, auprès de son ancien protecteur, le comte d'Arundel, les moyens de se soustraire à de nouveaux périls et à la détresse. Ce fut à cette époque qu'il dessina et qu'il grava, entre autres pièces d'architecture, celle dont la Bibliothèque possède une épreuve avec l'inscription du bas en une seule ligne, par conséquent une épreuve du premier état, puisque les exemplaires tirés plus tard portent cette inscription en trois lignes, dont les deux premières en latin et la dernière en français. Cette épreuve provient de la collection de Marolles.

84. *Un calice,* d'après ANDREA MANTEGNA.

Le dessin à la plume que reproduit cette planche, une des plus recherchées et des plus importantes dans l'œuvre du graveur, faisait partie de la collection du comte d'Arundel. Hollar, d'ailleurs, a laissé un grand nombre d'estampes d'après les objets d'art dont se composait cette collection célèbre : estampes qu'il publia, les unes, — comme celle-ci, — à Londres avant 1640, les autres, dans le cours des années suivantes, à Anvers, où le comte d'Arundel, en se réfugiant, au moment de la révolution d'Angleterre,

avait pu transporter quelques-uns de ses plus précieux tableaux.

L'épreuve appartenant à la Bibliothèque provient de la collection de Marolles.

ÉCOLE HOLLANDAISE

LUKAS JACOBSZ, dit *Lucas de Leyde,* peintre et graveur, né à Leyde, en 1494, mort en 1533 dans cette ville, qu'il n'avait quittée durant toute sa vie que pour un voyage dans les diverses provinces des Pays-Bas. Le talent chez lui fut si précoce, qu'à moins de douze ans, dit-on, il avait terminé son apprentissage comme peintre dans l'atelier de Corneille Engelbrechtsen, et qu'il était à peine âgé de quatorze ans lorsque, en 1508, il gravait cette planche connue sous le nom de *Mahomet et Sergius,* qui est déjà beaucoup plus qu'une promesse. Deux ans plus tard, il faisait preuve d'une habileté consommée dans sa grande estampe représentant *Jésus-Christ montré au peuple,* et depuis cette époque jusqu'au terme de sa trop courte existence, les 180 gravures environ qu'il publia ne firent que confirmer de plus en plus la renommée qu'il s'était acquise presque au sortir de l'enfance. Comme les œuvres d'Albert Durer en Allemagne, comme celles de Marc-Antoine en Italie, les œuvres de Lucas de Leyde marquent dans l'histoire de l'art néerlandais la fin de la période des essais et l'ère des perfectionnements décisifs. Aussi, la mémoire de cet éminent artiste est-elle restée envi-

ronnée du respect et de la gratitude unanimes, et le nom de Lucas de Leyde résume-t-il pour tout le monde, avec ceux des deux illustres maîtres, les progrès accomplis dans l'art de la gravure au commencement du XVIe siècle.

85. *David jouant de la harpe devant Saül.*

Épreuve provenant de la collection de Marolles.

Bartsch (t. VII, p. 352) pense que Lucas de Leyde a gravé cette planche vers 1508, par conséquent, si la conjecture est fondée, à l'âge de quatorze ans. L'habileté technique vraiment extraordinaire qu'atteste, dans l'œuvre du maître, une autre estampe (*Mahomet et Sergius*) portant cette date 1508, justifierait d'ailleurs l'opinion de Bartsch, s'il ne s'agissait ici que des caractères de l'exécution même; mais ne semble-t-il pas difficile d'admettre qu'un enfant, quelque bien doué qu'on le suppose, ait pu tracer une figure aussi profondément expressive, aussi fortement conçue que cette figure de *Saül* à demi dompté déjà par le charme qu'il subit malgré lui, écoutant avec un mélange de plaisir farouche et d'inquiétude les accords de l'instrument dont ses regards se détournent, comme pour laisser à son oreille une puissance de perception plus intense et une vigilance plus sûre? En tout cas, et à quelque moment de la vie du maître qu'elle appartienne, cette composition est une de celles qui mettent le mieux en lumière les qualités propres au génie de Lucas de Leyde et les mérites, très-particuliers aussi, d'une manière sinon sans incorrection parfois, au moins sans hésitation et sans ruse.

86. *L'Adoration des Mages.*

Épreuve provenant de la collection de Marolles.

Lucas de Leyde n'était âgé que de dix-neuf ans lorsqu'il grava cette planche, ainsi que le prouve la date 1513 inscrite dans le bas de la composition, vers la droite.

87. *Famille de paysans en marche,* pièce dite *l'Espiègle.*

L'étrange dénomination sous laquelle cette pièce est connue, et qui était déjà en usage au temps de Marolles, a pour origine le mot *Uilenspiegel* (miroir de hibou), employé en Hollande pour désigner l'estampe de Lucas de Leyde, à cause du hibou perché sur l'épaule de l'enfant que l'on voit à gauche, enfant dont la laideur semble refléter celle de l'oiseau qu'il porte. De *Uilenspiegel* on a fait, en français, l'*Espiègle,* et le mot par lequel on avait primitivement entendu caractériser l'apparence d'un des personnages représentés est devenu ainsi un titre assez vide de sens ou tout au moins assez mal justifié en fait.

De toutes les estampes qu'a laissées Lucas de Leyde, celle-ci est, aux yeux des curieux, la plus précieuse, non pas qu'elle se recommande en réalité par un mérite exceptionnel, mais parce que les épreuves en sont devenues d'une extrême rareté, la planche originale ayant été, à ce qu'il paraît, détruite par un accident dès les premiers tirages. En Hollande même, vers la seconde moitié du XVIIe siècle, le prix de ces épreuves était déjà si élevé, qu'un disciple de Rembrandt, Samuel Hoogstraten, déclare avoir vu son maître en pousser une en vente publique jusqu'à

18

80 florins. Mariette, pendant une grande partie de sa vie, ne posséda que des copies de *l'Espiègle,* et ne put que vers la fin enrichir de la pièce originale le bel œuvre de Lucas de Leyde qu'il s'était formé. Enfin, malgré l'étendue de ses relations et l'assiduité de ses recherches, l'abbé de Marolles lui-même n'avait réussi qu'après bien des années, en 1660 seulement, à se procurer « au prix de seize louis d'or, ce morceau rarissime ». L'épreuve qui avait appartenu à l'abbé de Marolles n'est pas toutefois celle que la Bibliothèque possède aujourd'hui; l'épreuve exposée provient de la collection Bégon.

GOLTZIUS (Hendrik), peintre et graveur, né en 1558, à Mulbrecht, dans le duché de Juliers, étudia d'abord la peinture sous les yeux de son père, peintre-verrier fort renommé à cette époque, et fit ensuite son apprentissage de graveur à Haarlem, auprès de Théodore Cornhert. Quelques années plus tard, il allait travailler en Allemagne, puis en Italie, où il prolongea assez son séjour pour avoir le temps de reproduire sur place un grand nombre d'œuvres de Raphaël, de Polidore de Caravage et d'autres maîtres du xvie siècle. Revenu à Haarlem vers 1585, il ne quitta plus cette ville, où il mourut en 1617. Bien que les tableaux de Goltzius aient été jugés dignes de figurer dans plusieurs grands musées de l'Europe, notamment dans la Galerie Impériale de Vienne, c'est surtout aux estampes qu'il a laissées que l'artiste doit la

célébrité attachée encore aujourd'hui à son nom. Goltzius, toutefois, même à ne le considérer que comme graveur, n'est pas un maître dans l'acception exacte du mot. Il sera juste de voir en lui un praticien d'une grande habileté, mais d'une habileté plutôt fastueuse que solidement munie, et qui, à force de prétendre s'imposer au regard, ne laisse pas de le fatiguer par cet étalage qu'elle fait d'elle-même et de ses victoires sur les difficultés du métier.

88. *Portrait de l'artiste.*

Henri Goltzius est, sinon le premier, au moins un des premiers qui aient entrepris, au XVIe siècle, de graver des portraits dans les dimensions de la nature même, et qui aient ainsi fourni les exemples auxquels devaient se conformer, on sait avec quel succès, Nanteuil, Edelinck et plusieurs autres maîtres appartenant au siècle suivant. Comme le portrait que Goltzius fit en 1590 de son ancien maître Cornhert, le *portrait de Goltzius* par lui-même mérite d'être compté parmi les ouvrages qui permettent le mieux d'apprécier les qualités propres au graveur et la remarquable facilité de sa manière, quand cette facilité ne dégénère pas en ostentation de la hardiesse, en abus de la dextérité.

L'épreuve, rare dans cet état, que possède le département des estampes est avant les noms *Hendric Goltius,* que les épreuves d'un tirage plus récent portent écrits en grands caractères au bas de la planche. Elle faisait partie de l'œuvre de Goltzius formé par l'abbé de Marolles, œuvre composé de

près de 300 pièces, et qui vint, en 1667, prendre place sur les rayons de la Bibliothèque avec l'ensemble de la collection.

89. *Jeune garçon jouant avec un chien sur lequel il essaye de monter,* pièce dite *le Chien de Goltzius.*

L'enfant représenté ici est, dit-on, mais sans autre détail, le fils du peintre Frisius. Or ce nom de *Frisius* ayant été porté, au XVIe siècle, par plusieurs artistes hollandais, il serait assez difficile de décider auquel d'entre eux il doit, dans le cas présent, s'appliquer. Peut-être, à en juger par l'âge et par le costume du personnage, le portrait qu'a gravé Goltzius est-il celui de Simon Frisius, né vers 1590, qui devint lui-même un graveur habile, et qu'Abraham Bosse cite avec de grands éloges dans son *Traité de la gravure à l'eau-forte.* Quel qu'ait été d'ailleurs le modèle de cette figure, la part qui revient à celle-ci dans la célébrité de l'estampe dont il s'agit est en réalité secondaire. C'est surtout au talent dont le graveur a fait preuve dans l'exécution du chien que les curieux de tous les temps ont entendu rendre hommage en recherchant les épreuves de cette pièce avec un empressement presque égal à celui que commanderait une œuvre d'Albert Durer ou de Marc-Antoine.

L'épreuve appartenant à la Bibliothèque a été acquise en 1817 et payée 300 francs.

REMBRANDT (VAN RIJN), peintre et graveur, né à Leyde, le 15 juillet 1606; travailla d'abord dans sa ville natale sous la direction d'un

peintre aujourd'hui oublié, van Swanenburch, puis, à Amsterdam, auprès de Priter Lastman. Revenu à Leyde vers 1623, il y séjourna pendant quelques années, au bout desquelles il alla s'établir définitivement à Amsterdam, où il mourut le 8 octobre 1669. Il serait bien superflu, sans doute, de rappeler les titres et de chercher à caractériser le génie de ce grand maître. Soit comme peintre, soit comme graveur, Rembrandt, chacun le sait de reste, est un des artistes les plus puissants qui aient jamais existé; chacun sait aussi par quels excès d'indépendance, au point de vue de la beauté et du style, par quelle prédilection pour les formes bizarres ou vulgaires, il semble compromettre l'influence si profonde qu'il lui appartient d'exercer sur l'imagination et sur le cœur. Qui oserait néanmoins, si la chose était possible, corriger, modifier même en quoi que ce soit les erreurs commises par un pareil homme? « Ses défauts, a très-bien dit M. Charles Blanc, sont de la nature de ceux qu'il ne faut pas ôter. Génie tout d'une pièce, Rembrandt est incorrigible : c'est là sa grandeur..... Jugé séparément, Rembrandt semble se détacher de la tradition et avoir rompu la chaîne de l'art. Pourtant, si on le rapproche des peintres de premier ordre..., on reconnaît qu'il appartient à la grande famille et que son absence ferait dans l'art un immense vide. On peut dire que

Rembrandt a passé au milieu des astres de la peinture comme font ces comètes qui semblent venues pour troubler les grandes lois du monde et qui cependant jouent aussi leur rôle dans l'harmonie des cieux. » (*Histoire des peintres de toutes les écoles. — Rembrandt.*)

90. *Jésus-Christ guérissant les malades,* estampe dite *la pièce de cent florins.*

Épreuve du premier état, c'est-à-dire avant les traits entre-croisés sur le col de l'âne que l'on voit à droite, et avant que les vives lumières de l'auréole qui entoure la tête du Christ aient été quelque peu amorties.

La scène de la vie de Jésus qu'a représentée Rembrandt est sans doute la traduction du 24e verset du chapitre IV de l'évangile selon saint Matthieu : « Et sa réputation s'étendit par toute la Syrie, et on lui présenta tous les malades, ceux qui étaient affligés de diverses langueurs et souffrances, les possédés, les lunatiques, les paralytiques, et il les guérit. » — Quant à la dénomination dont on se sert ordinairement pour désigner ce chef-d'œuvre, elle lui aurait été donnée, si l'on s'en rapporte au témoignage de Gersaint, du vivant même de Rembrandt, et voici à quelle occasion : « J'ai appris dans ce pays (en Hollande), dit Gersaint, qu'un jour un marchand de Rome proposa à Rembrandt quelques estampes de Marc-Antoine auxquelles il assigna un prix de cent florins, et que Rembrandt offrit pour prix de ces estampes ce morceau que le marchand accepta. » Dès lors les épreuves que le maître livra au com-

merce y furent mises au taux et sous le nom qui rappelaient ce premier marché.

Outre l'épreuve que possède la Bibliothèque et qui provient de la collection Péters, il n'existe que sept épreuves du premier état, dont deux au *British Museum,* deux à la Bibliothèque impériale de Vienne et au cabinet des estampes à Amsterdam, et deux dans les collections du duc de Buccleuch et de M. Holford, à Londres. La septième qui a sur toutes les autres l'avantage d'être entourée de marges relativement grandes, fait partie aujourd'hui, à Rouen, de la riche collection de M. Dutuit, à qui elle a été adjugée dans une vente publique faite à Londres, en 1868, pour la somme de 1,100 livres (27,500 francs).

91. *Le bon Samaritain amenant dans une hôtellerie le voyageur blessé.*

Épreuve provenant de l'œuvre de Rembrandt qu'avait formé le peintre Peters, et qui fut acquis pour le département des estampes en 1784. Elle est du premier état, avec la queue du cheval encore blanche et le mur d'appui du perron qui s'élève derrière ce cheval, également non teinté. En outre, on voit sur la marge à droite quelques essais de pointe et l'indication d'une branche d'arbre.

Cette pièce a été gravée par Rembrandt, en 1633, ainsi que le prouve la date inscrite à côté du nom du graveur sur les épreuves du dernier état. Elle est donc antérieure de quinze années au tableau sur le même sujet (1648) que possède le musée du Louvre, et pour l'exécution duquel, sauf d'assez notables modifications, l'estampe aura peut-être servi d'esquisse.

92. *Jésus-Christ ressuscitant Lazare.*

Rembrandt a plusieurs fois traité ce pathétique sujet qui correspondait si particulièrement aux inclinations dramatiques et aux facultés pittoresques de son génie. Pour ne parler que des compositions gravées, il existe de la main du maître une pièce, dite *la petite Résurrection de Lazare*, publiée en 1642. Bien que *la grande Résurrection* ne porte point de date, il y a lieu de croire qu'elle a une origine moins ancienne, l'ordonnance de la scène semblant, en raison même de certaines différences partielles, procéder de l'autre composition et en reproduire, sinon les lignes mêmes, au moins les intentions morales et la poésie sous des formes perfectionnées.

L'épreuve exposée qui, suivant le *Catalogue* de Claussin, serait du premier état, et, suivant M. Charles Blanc, seulement du deuxième, — une épreuve vue par M. Charles Blanc n'offrant encore aucune trace des travaux délicats qui avoisinent ici la tête de l'homme debout au fond et étendant les bras, — cette belle épreuve provient de la collection de Béringhen. Elle se distingue de celles qu'ont fournies les tirages postérieurs :

1° Par l'absence de toute lumière sur le front de l'homme le plus rapproché du Christ, à gauche.

2° Par l'attitude de la figure de femme placée dans le bas, à droite, et qui, au lieu d'être vue de profil et tournée vers la gauche, comme sur les épreuves des derniers états, se montre de dos et le corps incliné vers la droite.

3° Enfin par cette particularité que l'homme debout, au fond, dont nous avons parlé, a la tête

nue, tandis que plus tard il apparaît coiffé d'un bonnet.

93. *Jésus-Christ présenté au peuple,* ou le grand *Ecce Homo.*

Cette épreuve, qui avait fait partie du cabinet Dufresne, a été acquise en 1819 et payée 1,000 francs, avec l'épreuve de la *Descente de Croix* mentionnée sous le nº 94. Elle serait du premier état, suivant les descriptions anciennes, par cela seul qu'on n'y voit pas la série de hachures recouvrant les traits de pointe primitifs sur le visage du juif placé au-dessus de celui qui tient le roseau; mais, en réalité, le tirage qui l'a produite ne peut être considéré comme le premier, puisque le *British Museum* possède deux épreuves où, sans parler de certaines parties encore incomplétement travaillées, rien n'existe, pas même une indication au trait, de la figure de Pilate, de quatre autres figures voisines de celle-ci et du personnage étendant la main vers la multitude, comme pour l'apaiser par la promesse du sang qu'elle réclame et du supplice dont elle attend le spectacle.

L'*Ecce Homo* de Rembrandt est la plus importante par les dimensions et, au point de vue de l'exécution, la plus scrupuleusement étudiée peut-être de toutes les estampes qui constituent son œuvre. Le nombre d'esquisses, de dessins partiels, de croquis de toute sorte se rattachant à cette composition et que l'on conserve dans les collections publiques ou particulières, montre avec quel zèle le maître s'était préparé à sa tâche : la manière dont il l'a accomplie, le soin exceptionnel qu'il a apporté dans l'imitation matérielle de chaque détail, dans le *rendu* de chaque

forme, font de l'*Ecce Homo* un chef-d'œuvre de gravure, comme l'invention même de la scène en fait un des plus éloquents spécimens de ce qu'étaient chez Rembrandt l'âme et l'imagination.

Rembrandt était dans toute la force de l'âge et du talent quand il grava cette belle planche. Elle fut achevée par lui en 1636, c'est-à-dire à une époque où il n'avait encore que trente ans.

94. *Jésus-Christ descendu de la Croix*, pièce dite *la grande Descente de Croix*.

Épreuve du deuxième état, avec les hachures sur les jambes des deux hommes debout recevant dans leurs bras le divin cadavre, hachures qui n'existent pas sur les épreuves du premier état, où les jambes de ces deux figures sont teintées au moyen d'une seule série de traits.

Cette planche, la plus grande après l'*Ecce Homo* de toutes celles dont se compose l'œuvre de Rembrandt, est la reproduction d'une autre quelque peu plus petite, gravée par le maître sur le même sujet et d'après le même dessin, mais qui, en raison de l'écrasement du vernis au moment où l'eau-forte déjà répandue sur le cuivre devait opérer la morsure, n'a pu fournir que quelques épreuves toutes couvertes de taches. Une de ces épreuves provenant de la collection de Béringhen est conservée à la Bibliothèque nationale, une autre au *British Museum*, une troisième au cabinet des estampes, à Amsterdam. Or, cette reproduction de la planche primitive, — sauf le changement, dans le haut, de la forme cintrée en forme horizontale, — est-elle, comme le pensent Bartsch, Claussin et les autres écrivains qui ont

traité la question, de la main même de Rembrandt, ou bien ne faut-il voir dans cette seconde planche qu'une œuvre dont Rembrandt aura pu surveiller et diriger l'exécution, sans l'avoir entreprise pour son propre compte? De ces deux conjectures, la seconde, à notre avis, mériterait la préférence, et ce qui nous paraît devoir la justifier, c'est la patience et quelquefois la froideur avec laquelle le burin, instrument dont Rembrandt ne se servait guère, intervient dans le modelé de certaines parties, dans les travaux par exemple qui recouvrent la figure de l'homme agenouillé au premier plan et le haut du ciel à droite. Est-il vraisemblable d'ailleurs qu'un artiste aussi peu à court de ressources que l'était Rembrandt en fait d'invention et de mise en scène pittoresque, se soit condamné à copier littéralement, à transcrire trait pour trait une composition déjà gravée par lui? Comment, à supposer qu'il eût pris ce parti, ne se serait-il pas laissé aller à plus d'une infidélité involontaire, aux changements que lui auraient suggérés dans le cours du travail des idées et des inspirations nouvelles? Un écrivain bien clairvoyant, plus clairvoyant même qu'aucun autre en matière de gravure, Mariette, ne se prononce pas, il est vrai, d'une manière absolue dans le sens de l'opinion qui exclurait le maître de toute participation matérielle à l'exécution de l'ouvrage. Il se contente de reconnaître dans une de ses *Notes manuscrites* que « cette seconde planche a été fort travaillée au burin, pour lui faire faire son effet. » Et il ajoute : « Mais je ne crois pas que ce travail au burin soit de Rembrandt, il est trop proprement exécuté; » d'où il suivrait, selon Mariette, que les retouches au burin sont

seules d'une main étrangère, et que tout le reste peut être attribué à Rembrandt. De son côté, M. Charles Blanc s'autorise de quelques différences, assez insignifiantes pourtant, entre certains détails des deux planches pour admettre l'authenticité de la seconde. A quoi bon insister au surplus? On a sous les yeux les pièces ou plutôt la pièce du procès : à chacun de tirer la conclusion qu'il croira la plus juste.

95. *Asselyn (Jan).*

Épreuve provenant du recueil cédé à la Bibliothèque par Peters. Elle est du premier état, avant la suppression dans le fond du chevalet et de la toile qui rappellent la profession du personnage représenté, mais dont les formes, il faut le reconnaître, s'associent assez malencontreusement aux lignes et à la silhouette de la figure.

Asselyn, peintre paysagiste dont les œuvres sont encore aujourd'hui recherchées et de la main de qui le musée du Louvre possède quatre tableaux, naquit en 1610, séjourna pendant plusieurs années en Italie, et mourut à Amsterdam, en 1660. — Au bas de l'épreuve de son portrait conservée au département des estampes, on lit ces mots, qui semblent avoir été écrits vers la fin du XVIIe siècle ou dans la première moitié du XVIIIe : *Asselyn alias Crabbetie (petit crabe).* Ce mot hollandais *crabbetie* employé ici comme sobriquet s'explique-t-il par la taille et la tournure d'Asselyn, que les historiens de la peinture hollandaise nous représentent comme un très-petit homme, à la démarche disgracieuse et empêchée, — ou bien y a-t-il là une allusion à la difformité de la main gauche de l'artiste, difformité telle qu'elle per-

mettait à peine aux doigts contractés et crochus de cette main de tenir la palette? Rembrandt d'ailleurs n'a eu garde sur ce point de trahir la vérité. Tout en rejetant dans l'ombre la main gauche de son modèle, il n'a pas laissé d'en indiquer résolument la disproportion avec la main droite et de faire pressentir ce qu'elle avait en réalité de mal dégrossi pour ainsi dire et de choquant pour le regard.

96. *Coppenol (Lieven Van-)*, pièce dite *le grand Coppenol* pour la distinguer d'un autre portrait du même personnage gravé par Rembrandt dans des dimensions plus petites.

Épreuve du premier état, avec le fond blanc, sauf le pilastre et le côté droit qui sont en partie teintés, et avant l'achèvement de la manche droite et des deux mains. On ne connaît que deux épreuves du *portrait de Coppenol* dans ce premier état : celle qui appartient à la Bibliothèque et qui lui est venue avec les autres pièces de la collection de Béringhen, et celle qui, après avoir fait partie de la collection Verstolk de Sœlen, a été vendue, en 1847, à Amsterdam, où elle a été adjugée au prix de 1,250 florins (2,687 fr. 50 c.).

Coppenol était un calligraphe fort renommé de son temps et très-fier de ses talents, si l'on en juge par ces mots écrits, en 1661, de sa propre main au bas d'une épreuve du troisième état que possède le cabinet des estampes à Amsterdam : « Voici, fait par Rembrandt, le portrait de Lieven Van Coppenol, le phénix des maîtres-écrivains de son époque... Il laisse aussi loin derrière lui tous les calligraphes que le navire le plus rapide laisse le plus lourd sur les eaux

du golfe des Pays-Bas, aux mille embarcations. » (zeijlrijcke Y.) Rembrandt avait sans doute pour Coppenol une affection toute particulière, puisqu'il a laissé de celui-ci, outre les deux portraits gravés, connus sous les dénominations du *grand* et du *petit Coppenol,* deux portraits peints, dont l'un, qui avait fait partie de la Galerie Électorale de Hesse-Cassel et, plus récemment, de la galerie de la Malmaison, orne aujourd'hui le palais de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg, et dont l'autre a passé de la collection de Lucien Bonaparte dans celle de lord Ashburton, à Londres, Bath-House Piccadilly.

97. *Lutma (Jan* ou *Janus).*

Épreuve du premier état, avant la croisée qui, dans les épreuves du deuxième état, occupe toute la partie droite du fond. Elle provient de la collection Peters. On lit sur la marge du bas ces mots, qui paraissent avoir été écrits au XVII[e] siècle : *Lutma orfeure DAmsterda.*

Lutma, à qui son talent et ses nombreux ouvrages valurent une réputation que son fils, nommé Jean comme lui, obtint à son tour en ajoutant à ses propres travaux d'orfévrerie la pratique d'un nouveau genre de gravure au ciselet et au maillet, Lutma naquit à Groningue, qu'il quitta, vers le milieu de sa vie, pour venir s'établir à Amsterdam, où il mourut, comme Rembrandt, en 1669.

98. *Rembrandt van Rijn,* pièce dite *Rembrandt au sabre et à l'aigrette.*

Les portraits de Rembrandt par lui-même sont très-nombreux, puisque, sans compter ceux qu'il a

peints, il en a laissé plus de trente gravés de sa propre main. Aucune de ces planches toutefois, ni peut-être aucun des portraits qu'il a tracés sur le cuivre, d'après différents modèles, ne pourrait soutenir la comparaison avec ce merveilleux chef-d'œuvre de finesse dans le dessin comme dans le coloris, d'adresse dans le maniement de la pointe. A ces mérites d'ailleurs s'ajoute pour le *Rembrandt au sabre et à l'aigrette* l'excessive rareté des épreuves du premier état, c'est-à-dire des épreuves tirées avant la diminution de la planche et la réduction à un simple buste de la figure représentée ici jusqu'aux genoux. En dehors de celle que possède la Bibliothèque nationale et qui provient de la collection Peters, on n'en connaît que trois conservées, l'une au *British Museum*, qui l'acquit en 1847, à la vente Verstolk de Soelen, au prix de 1,085 florins (2,332 fr. 75 c.), l'autre au cabinet des estampes, à Amsterdam, la troisième dans la collection de lord Aylesford, à qui elle fut vendue, vers 1810, par C. Josi, au prix de 350 guinées (9,187 fr. 50 c.).

Cet admirable portrait a été gravé par Rembrandt, en 1634. Le maître, alors âgé de vingt-huit ans, justifiait ainsi comme graveur la célébrité que, deux ans auparavant, il avait méritée comme peintre-portraitiste, en exécutant la fameuse *Leçon d'anatomie*, aujourd'hui au musée de La Haye.

99. *Six (Jan).*

Bien que cette estampe soit universellement connue sous la dénomination de *portrait du bourgmestre Six*, le personnage qu'elle représente n'était pas encore bourgmestre de la ville d'Amsterdam, il

n'exerçait même aucune charge publique, lorsqu'il servit de modèle à Rembrandt (1647). A cette époque, Six, né en 1618, et par conséquent âgé de vingt-neuf ans, se livrait à des travaux d'érudition et de littérature, en attendant que le succès au théâtre de sa tragédie *le Mariage de Jason,* dont Rembrandt devait un jour orner d'une gravure le texte imprimé, vînt donner en Hollande la popularité à son nom. Nommé un peu plus tard membre du Comité des États, puis secrétaire de la ville d'Amsterdam, il ne fut élevé aux fonctions de bourgmestre qu'en 1691, c'est-à-dire quarante-quatre ans après l'époque où son portrait avait été fait et vingt-deux ans après la mort de Rembrandt.

Le portrait de *Six* est, parmi ceux que Rembrandt a gravés, un des plus estimés et des plus rares. Nous croyons qu'il n'en existe que deux épreuves du premier état (avec l'appui, en travers de la fenêtre, montant jusqu'à la hauteur de l'épaule gauche du personnage, et avant l'inscription du nom de Rembrandt au bas de la planche, à droite). L'une de ces épreuves est conservée au cabinet des estampes d'Amsterdam; l'autre est celle que possède la Bibliothèque nationale et qui, acquise pour cet établissement en 1755, à la vente du cabinet du comte de Chabannes, fut payée alors 36 louis (864 francs). De nos jours, une épreuve seulement du deuxième état, quand elle vient par hasard à figurer dans quelque vente, atteint un chiffre sept ou huit fois plus élevé, et, pour ne citer que cet exemple, en 1860, à Paris, une épreuve de cet état, appartenant aujourd'hui à M. Ambroise Firmin-Didot, a été adjugée au prix de 6,250 francs. Enfin, il n'est pas jusqu'aux épreuves

du troisième état qui ne soient elles-mêmes si rares qu'elles manquent très-souvent dans les plus riches collections.

Rien de moins surprenant d'ailleurs que le petit nombre des exemplaires de cette pièce. Il s'explique de reste par l'extrême délicatesse, par la ténuité de travaux qu'on dirait exécutés avec la pointe d'une aiguille, et qui, par cela même qu'ils n'avaient guère fait qu'égratigner la planche, se sont bien vite émoussés, puis anéantis sous l'action de la presse. Le cuivre sur lequel Rembrandt avait opéré existe encore aujourd'hui. Ce cuivre, doré et encadré, est conservé à Amsterdam, chez MM. J. P. et P. H. Six, descendants directs du bourgmestre.

100. *Van Tol (Pieter* ou *Petrus).*

Un écrivain hollandais, auteur d'un catalogue des œuvres de Rembrandt, rédigé en 1755, désigne ainsi cette pièce : *le Portrait fameux du médecin Pierre Van Tol.* Cependant, sur la foi de Gersaint, de Bartsch et de leur successeur Claussin, on a donné au personnage représenté un autre nom : l'image du docteur Van Tol est encore aujourd'hui, dans la langue de la curiosité et du commerce, le *Portrait de l'avocat Tolling.* Si le témoignage que nous avons rapporté ne suffisait pour faire justice de cette dénomination, les bouteilles, les fioles et l'espèce de cornue que l'on voit à côté du prétendu avocat permettraient au moins d'en mettre en doute l'exactitude. De pareils accessoires sont assurément peu conformes aux habitudes professionnelles d'un homme de loi, et la fantaisie eût été étrange chez Rembrandt de choisir, pour caractériser son modèle,

l'attirail scientifique et les instruments tout particuliers d'un chimiste.

Les épreuves de ce portrait sont de la dernière rareté. Toutes celles qui subsistent ont ce que l'on appelle des *barbes,* c'est-à-dire qu'elles portent çà et là les traces de ces petites inégalités, de ces travaux encore un peu raboteux que le cuivre peut présenter au moment où il sort des mains de l'artiste. Il y a donc lieu de présumer qu'après le tirage d'un certain nombre d'épreuves d'essai et avant même que l'on eût eu le temps d'ébarber la planche, celle-ci a été ou brisée ou perdue. Cependant, une épreuve très-faible ayant appartenu à M. le comte de Noë et conservée aujourd'hui dans la collection de M. Ambroise-Firmin Didot, semblerait, par l'effacement même des formes qu'elle reproduit, indiquer la fatigue d'une planche soumise à d'assez nombreux tirages.

L'épreuve appartenant à la Bibliothèque faisait partie de la collection Peters.

101. *Paysage,* dit *aux trois arbres.*

Cette pièce, gravée en 1643, est une de celles que les copistes de Rembrandt ont le plus souvent reproduites. Les épreuves originales sont rares, au moins les épreuves tirées avant que la planche ait été ébarbée, — ce que les travaux du ciel permettent d'ailleurs de constater aisément. L'épreuve dans cet état que possède la Bibliothèque a été acquise en 1816, au prix de 150 francs.

102. *Paysage,* dit *la Chaumière au grand arbre.*

A ne considérer que les caractères de l'exécution et de l'effet, cette estampe est à certains *paysages*

de Rembrandt ce que, dans l'ordre des sujets sacrés, *le Sacrifice d'Abraham* ou *Tobie aveugle allant au-devant de son fils* est à *l'Annonciation aux bergers* ou à telle autre planche aussi complétement travaillée, — un admirable croquis, où le sentiment de la vérité poétique est assez vivement exprimé, assez éloquent déjà pour persuader l'esprit du spectateur, tout en laissant, sous le rapport de l'imitation matérielle, quelque chose d'inachevé et, si l'on veut, d'insuffisant pour le regard.

103. *Paysage,* dit *la Chaumière avec la grange.*

Pièce rare, gravée en 1641, comme la pièce mentionnée sous le numéro qui précède et à laquelle elle sert de pendant. Ces deux estampes proviennent de la collection de Béringhen.

104. *Une Coquille*, pièce dite *le Damier.*

Épreuve du premier état, avec le fond entièrement blanc.

Après avoir appartenu à Six, qui la tenait sans doute de Rembrandt lui-même, puis à John Barnard, ainsi que le prouvent les initiales J. B. inscrites au verso, cette épreuve, dont les plus riches recueils ne contenaient pas l'équivalent, avait fini par entrer dans le cabinet de M. Révil. A la vente de ce cabinet, en 1833, elle fut acquise pour la Bibliothèque au prix de 800 francs.

Sur un petit morceau de papier collé auprès de l'angle inférieur, à droite, on lit, en écriture du XVIIe siècle, *154 fl.* (florins), et la même indication manuscrite se trouve au verso de l'épreuve, ce qui

prouve la valeur vénale qu'on attachait presque dès l'origine à cette pièce.

SUYDERHOEF (Jonas), dessinateur et graveur, né à Leyde, vers 1610, mort en 1669 ou 1670; fut élève de Pierre Soutman, dont il ne rappelle d'ailleurs nullement la manière dans ses propres œuvres, et qu'il devait bientôt surpasser en faisant preuve sinon d'un sentiment plus vif du coloris et de l'effet, au moins d'un instinct plus pénétrant et d'une science plus sûre pour tout ce qui tient à l'expression de la forme, de la physionomie, du caractère individuel.

105. *Les quatre Bourgmestres de la ville d'Amsterdam,* d'après Théodore de Keyser.

Ainsi que nous l'explique la légende écrite au bas de la planche et donnant les noms des personnages, les quatre bourgmestres d'Amsterdam, réunis pour délibérer sur les dispositions relatives à la réception de la reine Marie de Médicis, sont représentés au moment où l'avocat Cornelis Van Davelaer vient les informer de l'entrée de cette princesse dans la ville. Suyderhoef avait gravé cette planche pour un ouvrage in-folio qu'ornent aussi des estampes dues au burin de Nolpe, de Savry, de Van Dalen, et qui a pour titre : *Blyde Inkomst van Maria de Medicis t'Amsterdam, door K. V. Baerle.* 1639. Les épreuves du premier état, c'est-à-dire avant les noms du peintre et du graveur, sont extrêmement rares. Celle

que possède la Bibliothèque nationale a été acquise en 1812, à Amsterdam, et payée 600 francs.

106. *Assemblée à Munster des plénipotentiaires de l'Espagne et des Pays-Bas, pour les préliminaires de la paix de 1648,* d'après Terburg.

On sait l'importance historique et politique du fameux traité de Westphalie, dit la Paix de Munster, publié le 24 octobre 1648, et dont la conclusion hâtée par la victoire à Lens du grand Condé sur les Impériaux, mit fin à la Guerre de Trente ans; mais ce qu'on se rappelle peut-être moins généralement, c'est que ce traité définitif, « la grande paix », comme on disait alors, ne fut que la conséquence d'un premier traité partiel, d'une « petite paix » conclue, au commencement de cette même année 1648 et dans cette même ville de Munster, entre les Provinces-Unies et l'Espagne, puis soumise à la ratification des délégués de ces deux puissances, le 15 mai. Or, aux termes de l'inscription placée au-dessous de l'estampe gravée par Suyderhoef, la scène représentée est celle qui se passa « à Munster, en mai » *(monasterii Westphalorum in domo senatoria, idibus maii),* et dont les seuls acteurs furent, d'une part, les plénipotentiaires du roi d'Espagne, de l'autre les députés aux États-Généraux des Provinces-Unies (*Solemnis conventus legatorum... regis Philippi IV et ordinum generalium fœderati Belgii).* Il est donc clair que, contrairement à la tradition qui intitule *Paix de Munster* le sujet de la composition peinte par Terburg et reproduite par Suyderhoef, il ne s'agit ici que du congrès préalable dans lequel les représentants de deux États seulement s'engagèrent,

en attendant la convocation de l'assemblée générale qui devait se réunir cinq mois plus tard. L'inscription que nous avons mentionnée, et que l'on avait apparemment négligé de lire, ne peut laisser aucun doute à cet égard. D'ailleurs, la présence ici de personnages tout autres que ceux qui en réalité prirent part au Traité définitif de Munster aurait dû suffire pour déterminer la signification et le vrai nom de la scène. C'est cependant le contraire qui a eu lieu, en sorte, comme le fait justement remarquer M. Charles Blanc *(Histoire des peintres. — Terburg)*, que ce que l'on est convenu d'appeler la *Paix de Munster* « représente les ambassadeurs des puissances qui ne la signèrent point, et ne représente pas ceux qui la signèrent. »

Le célèbre tableau d'après lequel Suyderhoef a gravé sa planche et qui, après avoir successivement fait partie du cabinet Van Leyden à Amsterdam, de la collection du prince de Talleyrand et de la galerie de la duchesse de Berry, à Paris, a, depuis 1837 jusqu'en 1868, appartenu à M. Demidoff, est aujourd'hui conservé à Londres dans la *National Gallery*. Acquis, à la vente de la galerie Demidoff, au prix de 182,000 francs, il a été donné au musée de Londres par sir Richard Wallace. Quant à la planche même, elle existait encore en 1820, époque à laquelle elle fut apportée à Paris où l'on essaya de la retoucher; mais elle ne produisit, après ces retouches, que des épreuves sèches et dures. Les épreuves anciennes, même sans être du premier état, c'est-à-dire avant toute lettre, comme celle que possède le *British Museum* et qui provient de la collection du prince d'Essling, ni du deuxième état, c'est-à-dire avec la

lettre, mais avant les noms du peintre et du graveur, sont aujourd'hui fort recherchées. L'épreuve qui appartient à la Bibliothèque et qui, toute belle qu'elle est, n'a été tirée qu'après l'inscription des noms des artistes, provient du cabinet Karcher, à la vente duquel elle fut acquise, en 1825, au prix de 300 fr.

107. *La Femme de David Van Nuyts.*

Cette épreuve d'une pièce qui passe pour être la plus rare de toutes celles qu'a laissées le maître, provient de la vente faite en 1810, à Rotterdam, du cabinet Daniel de Jongh.

Le portrait de la femme de David Van Nuyts sert de pendant au portrait de celui-ci. Il a été également gravé par Suyderhoef, en 1645, aux frais des aumôniers de la ville de Leyde, et en souvenir de la libéralité avec laquelle Van Nuyts avait, par ses dispositions testamentaires, assuré à divers établissements de bienfaisance un revenu annuel de 43,000 florins.

VISSCHER (Cornélis), dessinateur et graveur, né vers 1610, à Haarlem suivant les uns, à Amsterdam, vers 1630, suivant les autres; fut, comme Suyderhoef, élève de Pierre Soutman, travailla pendant la plus grande partie de sa vie à Amsterdam et mourut, à ce que l'on croit, vers 1670. Il était le frère aîné de Jean et de Lambert Visscher, tous deux graveurs comme lui, tous deux remarquablement habiles, mais d'une habileté qui, si on la compare avec la sienne, manque un peu d'éclat et de puissance. Corneille Visscher, au contraire, est un maître

dans toute la force du mot. Lors même qu'il traite des sujets familiers ou vulgaires, la résolution savante, la mâle fierté de son burin et, par-dessus tout, l'espèce de sérénité avec laquelle il aborde les problèmes les plus compliqués du coloris et de l'effet, rachètent amplement ce que les scènes représentées peuvent avoir, au point de vue moral, d'équivoque ou d'insignifiant. Aussi, de tous les graveurs hollandais du XVII[e] siècle, — Rembrandt excepté bien entendu, — Visscher est-il celui dont les œuvres méritent le plus d'être attentivement étudiées par les artistes et de demeurer en haute estime auprès du public.

108. *La Faiseuse de koucks* ou *la Fricasseuse.*

Epreuve provenant de la collection de Mariette, et acquise au prix de 260 livres; elle est avant le nom de l'éditeur Clément de Jonghe. Visscher a gravé cette belle pièce d'après son propre dessin.

109. *Le Vendeur de mort-aux-rats.*

Pièce gravée en 1655 et, comme la précédente, d'après un dessin du maître. L'épreuve avant la lettre que possède la Bibliothèque provient de la collection de Marolles. Il existe dans la collection de M. Dutuit, à Rouen, une épreuve d'un état antérieur, c'est-à-dire avant quelques travaux au-dessous de l'œil droit du personnage principal, et avant les mots *et ex.* qu'on lit, en caractères légèrement tracés, au-dessous de *inv. et sculp.,* sur le papier fixé au mur vers le haut de la planche, à droite.

110. *Winius (Andreas).*

Épreuve avec le papier que le personnage tient de la main gauche entièrement blanc, avec le chiffre 2500 sur la barrique à gauche, avec l'indication seulement au trait du petit paquet placé du même côté, sur le piedestal de la colonne, et avant le chiffre *1,000* sur la barrique, à droite, derrière le fauteuil. Elle a été acquise en 1815, au prix de 600 francs.

L'inscription et les vers qu'on lit au bas de ce beau portrait mentionnent les services rendus et les fonctions successivement remplies par le personnage qu'il représente. Né, à ce que l'on croit, en Hollande, André Winius, fils de Denys, se rendit dès sa jeunesse en Russie, y fut appelé au gouvernement d'une province, puis à la direction de la défense des côtes de la Baltique pendant la guerre avec la Suède, et revint dans son pays natal avec le titre d'envoyé extraordinaire du tsar.

On désigne communément le portrait de Winius sous le nom de *l'Homme au pistolet,* quoique les deux pistolets accrochés, à côté d'autres armes, à la muraille de droite, n'aient dans la composition qu'un rôle bien accessoire et étranger en réalité à celui de la figure même.

111. *Gellius de Bouma.*

Ce portrait, le plus beau peut-être de tous ceux qu'a signés Visscher, a été, comme le précédent, gravé d'après un dessin du maître. L'épreuve appartenant à la Bibliothèque est une des rares épreuves dites *au livre blanc,* parce que les feuillets du registre ouvert sur la table et que recouvre en partie une

lettre commencée, n'ont pas encore les lignes de texte qui les remplissent dans l'état suivant. Elle provient de la vente partielle, faite en 1820, du cabinet Van Putten, et fut acquise à cette époque pour la somme de 600 francs.

Gellius de Bouma, de qui les deux distiques latins et les quatre vers hollandais qu'on lit au bas de la planche célèbrent les talents et les vertus, était ministre du Saint-Evangile de l'église de Zutphen, dans l'ancien duché de Gueldre.

112. *Un Chat endormi,* pièce dite *le Grand Chat*

Épreuve du deuxième état, c'est-à-dire avec les mots *Corn. Visscher fecit,* mais avant les retouches que la planche devait subir après le tirage d'un certain nombre d'épreuves.

113. *Un Chat endormi,* pièce dite *le Petit Chat.*

On ne connaît que cinq épreuves de cette pièce : celle que possède la Bibliothèque nationale et qui provient du cabinet de Jongh, à la vente duquel elle a été acquise, en 1810, à Rotterdam, pour la somme de 200 florins (425 francs), — une autre qui, après avoir fait partie de la collection Standish léguée au roi Louis-Philippe, a passé dans la collection Thorel et appartient aujourd'hui à M. Dutuit, — enfin trois épreuves conservées dans les collections publiques de Vienne, de Londres et d'Amsterdam.

BYE ou BIJE (Jonkeer Marcus de), peintre et graveur à l'eau-forte, né à La Haye, vers 1612, étudia la peinture dans l'atelier de Jacob Van der Does, et produisit un certain nombre de

tableaux qui sont aujourd'hui peu connus, sinon oubliés; mais le talent dont il a fait preuve comme graveur à valu à son nom une notoriété moins restreinte et plus durable. Les cent pièces environ dont se compose l'œuvre de Marc de Bye, pièces gravées pour la plupart d'après Paul Potter et Marc Gérard, méritent d'être classés, dans l'histoire de la gravure hollandaise, à côté de celles qu'ont laissées les plus habiles parmi les *petits maîtres*.

114. *Deux Pourceaux*, d'après un dessin de Paul Potter conservé au musée du Louvre.

Épreuve provenant du cabinet Rigal, à la vente duquel elle fut acquise, en 1818, avec deux autres petites pièces du même genre, au prix de 162 francs.

WOUWERMAN (Philips), peintre, né en 1620, à Haarlem, où, après avoir été élève de son père Paul Wouwerman, de Jean Wynants pour le paysage et de Pierre Verbeek pour la figure, il travailla jusqu'à la fin de sa vie sans avoir jamais entrepris d'autres voyages que des excursions de quelques heures aux environs. Wouwerman mort en 1668 a, malgré la brièveté de son existence, laissé un nombre prodigieux de tableaux, et le fait paraît d'autant plus surprenant, que chacun de ces tableaux est terminé avec un soin extrême.

115. *Un cheval.*

Cette pièce, qui porte la date 1643 à côté des lettres F. w. où l'on a cru reconnaître l'indication du nom de Wouwerman, serait, si l'attribution est exacte, la seule que le maître eût gravée, et il l'aurait gravée à vingt-trois ans. En tout cas, elle est extrêmement rare, si rare même qu'elle ne se trouve pas dans la plupart des grandes collections publiques.

L'épreuve que possède la Bibliothèque a été payée 1,200 francs à la vente du cabinet Révil, en 1833.

BERCHEM ou BERGHEM (Nicolaas), peintre et graveur à l'eau-forte, né à Haarlem, en 1624; eut successivement pour maîtres son père, Jean Van Goyen, Nicolas Moojaert, Pierre Grebber et Jean-Baptiste Weenix. Après avoir produit un nombre infini de tableaux disséminés aujourd'hui dans toutes les galeries de l'Europe et une soixantaine de gravures aussi généralement estimées que ses peintures, Nicolas Berghem mourut dans sa ville natale, le 18 février 1683.

116. *Le Joueur de cornemuse.*

Épreuve avant le nom de Berghem, dans le haut de la planche, à gauche; elle a été acquise en 1816, au prix de 150 francs.

Cette pièce gravée à l'eau-forte et terminée à la pointe sèche, est une des plus achevées et aussi une des plus recherchées parmi celles qui composent l'œuvre de Berghem.

117. *L'Abreuvoir,* pièce dite *la Vache qui s'abreuve.*

Épreuve du premier état, avec les mots *N. Berchem f. 1680* seulement, tandis que les épreuves de l'état postérieur portent l'inscription suivante : *Delineat : et Sculpt : per N. Berchem et in lumen edit. per N. Visscher cum Privil.* Cette épreuve, acquise en 1812, a été payée 150 francs.

118. *Vaches et moutons.*

119. *Deux vaches, une chèvre et un troupeau de moutons.*

120. *Chevaux et chèvres.*

121. *Ane, chèvre et moutons.*

Ces quatre épreuves, avant la lettre, proviennent du cabinet Rigal à la vente duquel elles furent acquises, en 1818, au prix de 240 francs.

POTTER (Paulus), peintre et graveur à l'eau-forte, né en 1625, à Enkuysen, dans la Hollande septentrionale; n'eut, dit-on, d'autre maître que son père, et montra un talent si précoce dans l'ordre de peinture où il devait exceller à partir de la seconde moitié de sa trop courte carrière que, dès l'âge de quinze ans, il peignait des tableaux déjà dignes de prendre place à côté des œuvres dues au pinceau des maîtres les plus renommés. Paul Potter mourut à vingt-neuf ans, en 1654, laissant un peu plus de cent tableaux et une vingtaine de gravures

à l'eau-forte, qu'on peut regarder comme les chefs-d'œuvre du genre.

122. *Une Vache couchée.*

Cette belle épreuve d'une pièce très-rare provient du cabinet Rigal : elle a été acquise en 1818, au prix de 215 francs. Elle est du premier état, avant des travaux dans le ciel et sur le terrain, à droite.

VISSCHER (Jan), graveur, né à Amsterdam, en 1636, était l'un des deux frères de Corneille Vischer. Son œuvre contient environ 160 pièces, dont 30 portraits et 130 pièces de genre ou de paysage, gravées pour la plupart d'après Ostade, Wouwerman, Karel Du Jardin et Berghem.

123. *Scène d'estaminet*, d'après Ostade.

Épreuve, avant les noms du peintre et du graveur, acquise en 1816, au prix de 150 francs.

VAN DEN VELDE (Adriaan), peintre et graveur, fils de Willem Van den Velde, le vieux et frère puîné du peintre de marine Willem Van den Velde, dit le jeune. Il fut élève de Wynants, qu'il ne tarda pas, comme peintre, à surpasser. Quant à son talent de graveur, il n'est guère inférieur qu'à celui de Paul Potter dans le genre spécial auquel il s'est appliqué. Né à Amsterdam, en 1639, Adrien Van den Velde mourut dans la même ville le 21 janvier 1672.

124. *Vache et moutons.*

125. *Bœuf et moutons.*

126. *Deux vaches.*

Ces trois pièces, qui faisaient partie du cabinet Borduge, ont été acquises en 1812, au prix de 200 francs.

ÉCOLE FLAMANDE

BOLSWERT (Boetius a), graveur et éditeur d'estampes, quitta de bonne heure la petite ville de Bolswert en Frise, où il était né en 1580 et sous le nom de laquelle il est connu, pour venir s'établir à Anvers. Après s'être attaché dans ses premiers ouvrages à imiter Corneille Bloemaert, de qui peut-être il avait reçu directement les leçons, il sut, en travaillant d'après Rubens, assouplir et, en même temps, fortifier si bien sa manière qu'il mérite d'être classé parmi les traducteurs les plus intelligents et les plus habiles des œuvres peintes par ce grand maître.

127. *Jésus-Christ en croix entre les deux larrons,* d'après Rubens.

Épreuve avant la lettre et avant l'inscription sur l'écriteau au-dessus de la tête du Christ.

Le tableau, célèbre sous le titre du *Coup de lance,* d'après lequel cette estampe a été faite, est conservé au musée d'Anvers.

BOLSWERT (Scheltus a), dessinateur et graveur, frère du précédent, né comme lui à Bolswert, en 1586, et comme lui établi dès sa jeunesse à Anvers; grava ses principaux ouvrages

d'après Rubens, dont il fut peut-être l'interprète le plus sagace et dont il eut l'honneur d'être l'ami. Outre les pièces, au nombre de 50 environ, dans lesquelles il a reproduit des tableaux ou des dessins de Rubens, Schelte de Bolswert, a laissé plus de 200 estampes d'après Van Dyck, Jordaens, Seghers, Diepenbeck et autres peintres flamands, ses contemporains.

128. *Le Couronnement d'épines*, d'après VAN DYCK.

Épreuve provenant de la colletion de Béringhen. Toute belle qu'elle est, elle a dû n'être tirée qu'après un certain nombre d'autres, car il existe des épreuves de deux états antérieurs : 1° sans les clous sur la hampe de la hallebarde que tient un vieillard derrière Jésus-Christ et avant quelques-unes des taches sur la peau de léopard dont la figure d'homme debout à droite est revêtue; 2° avec ces clous et ces taches, mais avant les contre-tailles sur la jambe gauche de cette figure, et avant différents travaux sur la muraille du fond.

Le tableau d'après lequel la planche a été gravée est conservé aujourd'hui dans la galerie de Potsdam.

129. *Silène et l'Abondance*, d'après JORDAENS.

Cette pièce, dont le principal mérite consiste dans la limpidité du coloris et dans l'ample simplicité des travaux, a servi de modèle à Jérémie Falck pour l'exécution de sa planche d'après Van der Lys que,

20

malgré la valeur inégale des deux œuvres, on associe ordinairement comme pendant à l'estampe de Schelte de Bolswert, et qui représente *un Homme et une femme chantant*.

L'épreuve que possède la Bibliothèque, acquise en 1805 à la vente du cabinet de Saint-Yves, a été, conjointement avec l'estampe de Falck, payée 240 fr.

VORSTERMAN (Lucas), dit le Vieux, graveur, né à Anvers, vers 1580, se destina d'abord à la peinture, et fut au nombre des élèves de Rubens; mais, d'après les conseils de celui-ci, il abandonna le pinceau pour le burin, et mérita bientôt, par son rare talent comme graveur, l'estime et la confiance de son illustre maître. On peut au reste juger de cette confiance et des titres qui la justifiaient en examinant, à la Bibliothèque, un bien précieux recueil d'épreuves d'essai soumises à Rubens par les divers graveurs qu'il employait et retouchées à la plume ou au pinceau par le peintre lui-même. Si exigeant que se montre Rubens envers les artistes chargés de reproduire ses œuvres, quelque soin qu'il apporte à relever et à corriger de sa propre main jusqu'aux moindres négligences, jusqu'aux plus légères infidélités qu'ils ont pu commettre, à peine trouve-t-il dans les travaux de Vorsterman matière à un petit nombre de retouches presque insignifiantes ou du moins n'ayant pour objet que des modifications toutes de détail.

130. *Le Christ mort,* d'après Van Dyck.

Les épreuves de cette pièce avec la lettre sont fort recherchées, surtout les épreuves au bas desquelles on ne lit qu'une inscription latine en six vers, par conséquent sans la dédicace à Georges Gage que les épreuves d'une date postérieure présentent au-dessous de cette inscription. Or l'épreuve appartenant à la Bibliothèque est bien autrement précieuse, puisqu'elle est avant toute lettre et que jusqu'à présent on n'en connaît pas d'autre du même état.

Le tableau de Van Dyck d'après lequel cette planche a été gravée et qu'elle reproduit dans les mêmes dimensions, est conservé au musée du Louvre. On peut le considérer comme la première pensée du tableau d'autel que Van Dyck peignit pour l'église des Récollets, à Anvers.

131. *Rixe de paysans,* d'après Jan Breughel.

Cette épreuve, qui avait passé du cabinet Nau dans la collection de Saint-Yves, a été acquise pour la Bibliothèque en 1805, et payée 62 francs.

DYCK (Anton Van), peintre et graveur à l'eau-forte, né à Anvers, le 22 mars 1599; commença ses études d'artiste sous la direction de Henri Van Balen et eut ensuite pour maître Rubens, dont il devait, avec plus d'éclat qu'aucun autre élève, illustrer l'école et propager les doctrines. Après avoir travaillé en Hollande et en Italie, Van Dyck alla, en 1631, sur l'invitation de Charles Ier, s'établir en Angleterre, qu'il avait

déjà visitée une première fois, mais qu'il ne quitta plus à partir de cette époque que pour un séjour de quelques mois à Anvers et pour un séjour plus court encore à Paris. Il mourut à Blackfriars, près de Londres, le 9 décembre 1641.

132. *Ecce Homo.*

Épreuve acquise en 1816 et payée 100 francs. Elle est avant le mot *Regis* à la suite des mots *Cum Privilegio.*

Une épreuve, jusqu'à présent unique, de cette pièce à l'eau-forte pure et avant toute lettre est conservée au *British Museum.*

PONTIUS (Paulus) ou *Du Pont,* né vers 1600, à Anvers, fut élève de Lucas Vorsterman; travailla ensuite sous les yeux mêmes de Rubens, et partagea avec celui qui avait été son premier maître, comme avec Boëce et Schelte de Bolswert, l'honneur d'être un des confidents habituels et des interprètes en quelque sorte attitrés du grand peintre.

133. *Le Roi boit,* d'après le tableau de Jacques Jordaens conservé au musée du Louvre.

Épreuve avant toute lettre, provenant de la collection de Beringhen.

134. *Rubens (Pierre-Paul),* d'après une peinture du maître dans la collection de la reine d'Angleterre.

Épreuve non-seulement avant la bordure d'archi-

tecture qui, sur les épreuves ordinaires, encadre ce beau portrait, mais avant beaucoup de travaux dans la tête et avec nombre de différences dont il suffira d'indiquer quelques-unes. L'ombre portée sur le front par le chapeau est ici plus étroite et moins intense que sur les épreuves d'une date postérieure; une petite mèche de cheveux adhérente à la partie la plus lumineuse du front, à droite, n'est pas encore indiquée; l'extrémité de la moustache retroussée à droite, qui plus tard ne dépassera pas la hauteur de la narine, s'élève jusqu'à la moitié à peu près de la joue; enfin la moustache même, au lieu de se dessiner avec précision à une certaine distance du nez, semble envahir l'intérieur de la narine, tandis qu'elle ne porte sur la lèvre inférieure qu'une ombre pâle, presque une demi-teinte, en comparaison de la vigueur que le ton de cette ombre aura acquise après l'achèvement de la planche.

L'épreuve, provenant de la collection Bégon, que possède la Bibliothèque est donc, à proprement parler, une épreuve d'essai et peut-être, dans l'état où elle se trouve, une épreuve unique. C'est ce qu'on pourrait dire aussi d'une épreuve appartenant aujourd'hui à M. Ambroise-Firmin Didot et qui, tout en ayant l'encadrement d'architecture comme les épreuves avec la lettre, diffère de celles-ci en ce que le nom du personnage représenté et le nom de Pontius ne figurent pas au bas de la planche.

JODE (PIETER DE), dit *le jeune*, graveur, fils de Pierre de Jode le Vieux, petit-fils de Gérard de Jode, et père d'Arnold de Jode, tous trois graveurs comme lui; naquit à Anvers en 1606.

Après avoir fait l'apprentissage de son art dans l'atelier de son père, il partit pour Paris, où il séjourna pendant plusieurs années et où il publia un certain nombre d'estampes. Il revint ensuite se fixer dans sa ville natale et y mourut vers 1660.

135. *Entretien de Jésus et de Nicodème,* d'après Gérard Seghers.

Un tableau d'Adam Van Oort sur le même sujet ayant été gravé par Pierre de Jode le Vieux, on a confondu parfois dans les catalogues l'œuvre de celui-ci avec l'estampe due au burin de son fils, et cependant cette estampe ne prête nullement par elle-même à l'équivoque, puisqu'elle est signée en toutes lettres : *P. de Jode iunior.*

L'épreuve exposée faisait partie du cabinet Bégon.

EDELINCK (Gérard), graveur, né à Anvers en 1640, fut élève dans sa ville natale de Corneille Galle le Jeune; vint vers 1665 s'établir à Paris où il travailla d'abord sous la direction de François de Poilly. Son rare talent lui valut bientôt une grande réputation, le titre de chevalier de Saint-Michel et celui de graveur du cabinet du roi. Membre de l'Académie de peinture depuis l'année 1677, Edelinck mourut aux Gobelins où le roi lui avait accordé un logement, le 2 avril 1707. Ses deux frères, Jean et Gaspard-François, son fils Nicolas, pratiquèrent à leur tour, et non sans succès, l'art dans

lequel il s'était illustré; mais, si recommandables qu'elles soient, les estampes que ces trois graveurs ont laissées ne sauraient être mises en comparaison, encore moins être confondues avec celles de Gérard Edelinck, — véritables chefs-d'œuvre pour la plupart, auxquels on ne trouverait à opposer, parmi les travaux appartenant à la même époque, que les planches d'histoire gravées par Gérard Audran et les *portraits* de Robert Nanteuil.

136. *Sainte Famille,* d'après le tableau de RAPHAEL conservé au musée du Louvre et dit *la Vierge de Fontainebleau* ou *de François Ier*.

Épreuve avant la lettre, ayant fait successivement partie, en France, des collections de Rubempré, Paignon-Dijonval et Morel de Vindé, en Angleterre, du cabinet Woodburn et de la collection du duc de Buckingham. A la vente de celle-ci, en 1834, elle fut acquise pour la Bibliothèque royale de Paris au prix de 2,300 francs. Cette précieuse épreuve est non-seulement avant les armes de l'abbé Colbert qui furent, après un premier tirage, gravées au bas de la planche, mais même avant l'inscription latine et française que portent les épreuves provenant de ce premier tirage et avant les noms du peintre et du graveur, à gauche et à droite. On ne connaît que deux autres épreuves du même état : l'une, après avoir fait partie du cabinet Borduge, est aujourd'hui conservée à Vienne, l'autre appartient au cabinet de Berlin.

La planche d'Edelinck avait été gravée pour le

grand recueil, *le Cabinet du roi*, destiné, comme nous l'avons dit dans la *Notice*, à populariser en France le goût de la gravure et, — suivant les termes mêmes de la préface en tête du premier volume, — à « faire que, par le moyen des estampes que l'on tirera, les ouvrages des grands peintres dont les maisons royales sont enrichies aillent, s'il faut dire ainsi, se faire voir aux nations les plus reculées qui ne peuvent pas ici les considérer en original. » En outre, le *Catalogue*, publié en 1727, *des livres d'estampes et des autres ouvrages de taille-douce gravés pour le roi et donnés au public depuis quelques mois*, fixait le prix de ces ouvrages, « prix si modéré, y était-il dit, qu'on voit bien que c'est un effet de la libéralité du roi qui en veut faire présent au public. » En vertu de ce tarif, la *Sainte Famille* gravée par Edelinck, comme chacune des autres estampes contenues dans le premier volume intitulé *Tableaux du Cabinet du roi*, ne se vendait séparément que 7 sols.

137. *Sainte Madeleine repentante*, d'après Charles Lebrun.

Le tableau d'après lequel cette estampe a été faite ornait autrefois l'église du couvent des Carmélites de la rue Saint-Jacques, à Paris. Conservé aujourd'hui au musée du Louvre, ce tableau, un des plus célèbres de Lebrun, doit la popularité dont il jouit moins sans doute à son propre mérite qu'à la tradition, assez mal fondée d'ailleurs, suivant laquelle la sainte pénitente serait représentée ici sous les traits de la duchesse de La Vallière.

Quant à la planche gravée par Edelinck, elle est

une de celles qui démontrent le mieux l'insigne habileté de ce maître, l'art supérieur avec lequel il savait, le cas échéant, atténuer les imperfections pittoresques de ses modèles et même convertir en éléments d'harmonie jusqu'aux dissonances du coloris, jusqu'aux âpretés ou aux pesanteurs de l'effet.

L'épreuve que possède la Bibliothèque, épreuve avant la lettre et seulement avec les noms du peintre et du graveur, provient du cabinet de Jerningham. Elle a été acquise en 1816, au prix de 900 francs.

138. *Épisode de la bataille d'Anghiari*, d'après Léonard de Vinci, pièce dite *les Quatre Cavaliers.*

On sait que lorsque la Seigneurie de Florence eut décidé, vers la fin de l'année 1503, de faire orner de peintures murales la Grande Salle du Conseil au Palais Public, Léonard de Vinci, alors âgé de cinquante-deux ans, et Michel-Ange, qui n'en avait encore que vingt-neuf, furent chargés chacun de représenter une scène tirée de l'histoire de la République. Léonard prit pour sujet la bataille d'Anghiari, livrée en 1440, par les Florentins aux troupes du duc de Milan, c'est-à-dire la défaite de celles-ci et du chef qui les commandait, Niccolo Piccinino. Au bout d'une année, dit-on, le maître avait terminé le carton d'après lequel il devait peindre, et, dès le mois d'avril 1505, il commençait à opérer sur la muraille; mais bientôt la mauvaise composition de l'enduit qui recouvrait cette muraille et l'emploi imprudent de certains moyens de dessiccation pour les couleurs amenèrent des accidents tels que Léonard, dégoûté de son travail, l'abandonna pour ne

plus le reprendre. Restée à l'état d'ébauche et de ruine en même temps, de plus en plus envahie par les taches et les gerçures, cette peinture était, au dire des contemporains, presque complétement anéantie dès 1513 : elle acheva de disparaître vingt-sept ans plus tard, lorsque la place qu'elle occupait fut livrée, avec le reste de la salle, aux pinceaux de Vasari et des siens. Quant au carton, après avoir été pendant quelque temps exposé en regard de celui que Michel-Ange avait dessiné, il fut à son tour détruit, on ne sait ni dans quelles circonstances, ni par quelles mains. De la grande œuvre que Léonard avait conçue et des travaux par lesquels il avait entendu en préparer l'exécution il ne resterait donc plus rien aujourd'hui, si deux ou trois petites copies peintes — dont une, assez imparfaite d'ailleurs, mais appartenant certainement aux premières années du XVIe siècle, a été récemment gravée par M. William Haussoullier, — si quelques dessins ou croquis de diverses origines et surtout si les épreuves de l'estampe d'Edelinck ne nous avaient conservé au moins l'ordonnance générale de la scène.

D'où vient toutefois que l'œuvre du peintre florentin ait pris sous le burin l'apparence d'une production de l'école flamande? Comment se fait-il que la planche d'Edelinck éveille au premier aspect le souvenir de Rubens et de son style bien plutôt que celui de Léonard et des qualités qui lui sont propres? La faute n'en est pas au graveur. Tout tient au modèle dont il a été réduit à se servir, c'est-à-dire à l'infidélité relative d'une copie qu'il lui a fallu copier à son tour, au lieu d'opérer, suivant les procédés habituels, directement d'après l'original. Or, cette

copie est flamande, et Rubens, dont on connaît l'extrême indépendance toutes les fois qu'il s'est agi pour lui d'interpréter les œuvres d'autrui, demeure en réalité seul responsable des torts apparents du graveur. Pendant son voyage en Italie, Rubens avait eu l'occasion de voir non pas le carton de la *Bataille d'Anghiari*, qui déjà n'existait plus à cette époque, mais quelqu'une des copies qu'on en avait faites, et un dessin de sa main appartenant depuis 1852 au musée du Louvre reproduit, avec d'évidentes modifications dans les formes partielles et dans le style, la composition de Léonard. Est-ce d'après ce dessin même qu'Edelinck aurait travaillé? Rien de plus douteux, puisque aucun document n'autorise à penser que l'œuvre de Rubens se trouvât en France au XVIIe siècle. En tout cas, elle faisait partie, dans le siècle suivant, d'une collection formée à Stockholm. « Il est très-probable, dit à ce sujet M. Reiset, que le dessin flamand, » mentionné par Mariette comme ayant servi de modèle à Edelinck, « n'était autre chose qu'une copie de notre dessin de Rubens, copie assez faible qui a appartenu à sir Thomas Lawrence et ensuite au roi des Pays-Bas. » (*Notice des dessins exposés dans les salles du musée du Louvre,* t. I, p. 319.)

L'épreuve, avant les noms du peintre et du graveur, que possède le département des estampes, a été acquise, en 1810, au prix de 400 francs.

139. *Champaigne (Philippe de)*, d'après le portrait, par le peintre lui-même, conservé au musée du Louvre.

Épreuve non-seulement avant toute lettre, mais

avant plusieurs travaux dans les collines qui s'élèvent à l'horizon, derrière les monuments de la ville de Bruxelles, patrie de Philippe de Champaigne, et avant les contretailles sur le tertre servant de support au bras droit du peintre. Cette épreuve d'essai, probablement unique, a fait partie du cabinet de Scitivaux et, plus tard, de la collection Debois. A la vente de celle-ci, en 1844, elle fut acquise par la Bibliothèque pour la somme de 1,417 francs.

Edelinck, dit-on, regardait le portrait de Philippe de Champaigne comme le meilleur ouvrage sorti de son burin. Quelque rang qu'on assigne à cette belle planche parmi celles qu'a gravées le maître, elle n'en demeure pas moins en elle-même un morceau excellent, un des plus admirables chefs-d'œuvre qu'ait produits l'art du XVIIe siècle.

140. *Desjardins (Martin Van den Bogaard* ou *Bogaerts,* dit), d'après Rigaud.

Martin Van den Bogaard, dont le nom a été traduit en français par celui de Desjardins, naquit à Bréda, en 1640. Venu fort jeune à Paris, il entra, pour faire son apprentissage de sculpteur, dans l'atelier de Jacques Buirette; après quoi, il fut chargé de tâches peu importantes, mais dont il s'acquitta de manière à mériter qu'on l'employât bientôt à la décoration des maisons royales, avec les sculpteurs français les plus renommés. Le talent dont il fit preuve dans l'exécution de ces travaux justifia amplement la faveur dont il avait été l'objet et valut à son nom une célébrité qu'accrurent encore, quelques années plus tard, les *statues de Louis XIV* modelées par l'artiste pour l'ornement de la place

des Victoires, à Paris, et de la place Bellecour, à Lyon. Desjardins, qui portait le titre de « sculpteur ordinaire du roi » et celui de recteur de l'Académie de Peinture, mourut à Paris, le 2 mai 1694.

Le portrait d'après lequel Edelinck a gravé sa planche et qui est aujourd'hui conservé au musée du Louvre, avait été présenté à l'Académie par Rigaud comme morceau de réception. L'épreuve de cette belle planche que possède le département des estampes est avant la lettre; elle provient de la collection de Béringhen.

141. *Dilger (Nathanael).*

Nathanael Dilger, ministre protestant, né à Dantzig, en 1604, mort en 1679, doyen des pasteurs de sa ville natale; a laissé plusieurs volumes de *Sermons.* Malgré la médiocre célébrité du personnage représenté, le portrait gravé par Edelinck est un des plus recherchés parmi ceux dont se compose l'œuvre du maître. La beauté singulière de l'estampe suffirait sans doute pour justifier cet empressement, mais peut-être, ici comme dans beaucoup d'autres cas, s'explique-t-il surtout par l'extrême rareté des épreuves.

Celle que possède la Bibliothèque a fait partie, au XVIIe siècle, de la collection formée par le graveur Jean-Georges Wille, et plus tard, du cabinet formé par un chanteur de l'Opéra, Dufresne.

142. *Dryden (John),* d'après KNELLER.

Il est probable qu'Edelinck grava ce portrait du célèbre poëte anglais pour complaire au roi Jac-

ques II réfugié alors en France et de qui Dryden, devenu catholique en 1685, était resté le partisan.

L'épreuve appartenant à la Bibliothèque est du premier état, avant la lettre et avant les armoiries sur l'écusson, au bas de la bordure ovale. Elle provient du cabinet Dufresne, et a été acquise en 1812 pour la somme de 500 francs.

ÉCOLE ESPAGNOLE

RIBERA (Jusepe de), dit *l'Espagnolet*, peintre et graveur à l'eau-forte, né le 12 janvier 1588, à Jativa ou Xativa, près de Valence; fut élève en Espagne de Francisco Ribalta et, à Rome, de Michel-Ange de Caravage. Après avoir, pendant plusieurs années, vainement lutté, à Rome et à Parme, pour sortir de l'obscurité et de la misère, Ribera se rendit à Naples où il ne tarda pas à acquérir une grande réputation. Une fois établi dans cette ville, il ne la quitta plus et y mourut en 1656, laissant une fortune considérable et une école nombreuse dont Luca Giordano est resté le représentant le plus connu.

143. *Saint Jérôme.*

L'œuvre gravé de Ribera ne se compose que de 20 pièces. Celle-ci, une des plus importantes par les dimensions, est aussi une des plus dignes d'être étudiées, tant à titre de spécimen du goût pittoresque propre à l'artiste qu'au point de vue des procédés dont sa main se sert et du genre d'habileté qui lui appartient.

Sans compter les nombreux tableaux où il a représenté saint Jérôme, Ribera a gravé à l'eau-forte trois images différentes de ce saint. La pièce mentionnée ici est la plus remarquable de ces trois estampes et,

à cause de la rareté des épreuves, celle que les amateurs recherchent le plus.

144. *Silène.*

Épreuve du deuxième état, c'est-à-dire avec la dédicace à *don Balsamo,* dédicace qui ne se trouve pas sur les épreuves de l'état antérieur.

145. *Un Poëte en méditation.*

On a donné quelquefois le nom de *Virgile* à cette figure dont la tête est couronnée de laurier et dont l'ajustement semble jusqu'à un certain point une réminiscence des exemples antiques. Bien que l'estampe ne porte pas le monogramme de Ribera, elle est incontestablement de la main du maître et mérite d'être comptée parmi celles qui permettent le mieux d'apprécier la nature et les coutumes de son talent.

146. *Don Juan d'Autriche.*

Ce portrait du fils naturel de Philippe IV a été gravé en 1648, par conséquent à l'époque où don Juan d'Autriche, âgé de dix-neuf ans, et déjà généralissime des troupes espagnoles en Italie, venait de s'emparer de la ville de Naples, dont l'artiste, en souvenir de ce succès, a indiqué les lignes dans le fond de sa composition. Vingt-deux ans plus tard, la planche était retouchée ou plutôt transformée par un graveur anonyme qui, pour les besoins de son commerce, jugeait bon d'ajouter deux anges à l'œuvre primitive et de convertir en *Charles II*, *roi d'Espagne,* le personnage qu'avait représenté Ribera.

GOYA Y LUCIENTES (Francisco), peintre,

graveur et dessinateur lithographe, né le 30 mars 1746, à Fuen-de-Todos, petite ville de la province d'Aragon, mort à Bordeaux, le 15 avril 1828.

Après avoir fait son apprentissage, à Saragosse, dans l'atelier du peintre José de Lujan, où il était entré dès l'âge de douze ans, Goya se rendit à Madrid, puis à Rome, où il se lia avec David et d'où il revint en 1775, pour se fixer dans son pays. Successivement traité avec une égale faveur par le roi Charles III, par Charles IV et par la reine Maria Luisa, par Joseph Bonaparte et par Ferdinand VII, sauf à se comporter tour à tour, vis-à-vis de chacun de ces princes, en courtisan et en ennemi, — partageant son temps entre ses travaux officiels et les violentes satires que traçait sa pointe ou son crayon, entre les méchantes affaires que lui suscitait son humeur querelleuse et des intrigues amoureuses dont quelques-unes avaient été nouées dans les appartements mêmes du palais, — Goya, pendant près d'un demi-siècle, ne cessa de mener à Madrid une vie aussi peu exemplaire qu'avait pu l'être deux cents ans plus tôt en Italie, celle de Benvenuto Cellini. Le mieux est donc de se souvenir surtout du talent dont l'artiste a fait preuve et, tout en réprouvant ce qu'il y a d'excessif dans les éloges prodigués de nos jours à ce talent, de reconnaître aux œuvres de Goya, à ses œuvres gravées du

moins, une force d'expression singulière et une véritable originalité.

147. *Un Condamné au carcan.*

Il n'existe, à proprement parler, qu'un *état* de cette planche, c'est-à-dire que le travail primitif de la pointe n'a été ni modifié ni repris à aucune époque; mais on peut, par le rapprochement des épreuves et par la comparaison des papiers sur lesquels ces différentes épreuves ont été imprimées, constater trois tirages successifs, dont le premier a eu lieu par les soins de Goya lui-même tandis que les deux autres séries d'exemplaires sont sorties des presses de la Chalcographie de Madrid où le cuivre original se trouve encore aujourd'hui.

L'épreuve que possède la Bibliothèque a été, avec plusieurs autres eaux-fortes du même artiste, acquise en 1856.

ÉCOLE ANGLAISE

FAITHORNE (William), dit *le Vieux,* pour le distinguer de son fils, graveur comme lui mais graveur à l'aquatinte, et portant aussi le prénom de William, naquit à Londres vers 1620. Il eut pour maître le peintre et graveur Robert Peake, dans l'atelier duquel il passa près de quatre années. A l'époque où éclata en Angleterre la guerre civile qui devait aboutir à la chute et à la mort de Charles Ier. Peake s'étant enrôlé dans l'armée royaliste, son élève l'y suivit, fut fait prisonnier lorsque les troupes parlementaires s'emparèrent de Basinghouse et ne recouvra, au bout de plusieurs mois, la liberté qu'à la condition ae sortir d'Angleterre. Réfugié en France, Faithorne utilisa le temps de son exil pour se perfectionner auprès des maîtres de notre pays dans l'art dont Peake lui avait donnéles premières leçons. Nanteuil en particulier exerça sur lui une heureuse influence. A la recommandation de l'abbé de Marolles, il le fit travailler sous ses yeux, l'employa même comme aide dans quelques-uns de ses propres travaux, et compléta si bien l'éducation du jeune artiste que, lorsqu'en 1650 les circonstances eurent permis à celui-ci de rentrer dans sa patrie, les succès de tout genre vinrent

presque immédiatement récompenser un talent aussi expérimenté déjà, aussi sûrement mûri par l'étude que naturellement bien doué. Faithorne acquit bientôt, et à juste titre, le renom du plus habile graveur qu'eût encore produit l'Angleterre. Même aujourd'hui, malgré certains progrès accomplis depuis l'époque où il vivait, ce n'est pas seulement en vertu de l'ordre chronologique qu'il a droit à une des premières places dans l'histoire de l'école anglaise, et s'il arrive que ses œuvres paraissent maintenant un peu sacrifiées à la popularité de quelques travaux plus récents, elles n'en gardent pas moins leur valeur aux yeux des amateurs sans préjugés. Faithorne mourut en 1691, d'une maladie causée, dit-on, par les chagrins que lui avait donnés la mauvaise conduite ou, tout au moins, l'extrême légèreté de son fils.

148. *Lady Herbert,* d'après Van Dyck.

Margaret Smith, mariée d'abord à sir Thomas Carye, épousa en secondes noces sir Edward Herbert. Van Dyck a peint deux fois son portrait. Celui d'après lequel l'estampe a été faite a passé de la collection de lord Warton dans la collection de lord Orford.

Les épreuves de cette planche, une des plus belles qu'ait gravées Faithorne, sont très-rares avant la lettre. Celle que possède la Bibliothèque provient de la collection de Marolles.

149. *Frances Bridges, comtesse douairière d'Exeter,* d'après Van Dyck.

Épreuve provenant, comme la pièce inscrite sous le numéro précédent, de la collection de Marolles. La peinture originale appartenait à sir Francis Sykes, au temps de Jonathan Richardson qui en parle avec de grands éloges dans son *Treatise on Painting :* elle fait partie aujourd'hui de la galerie Strawbury.

La comtesse d'Exeter, qui avait épousé en premières noces sir Thomas d'Abington, secrétaire de Jacques Ier, et qui était devenue veuve en 1622 de son second mari, Thomas Cecil, comte d'Exeter, fut à cette époque accusée devant le roi d'un crime monstrueux, dont son beau-fils, lord Ross, aurait été le complice, en outre, de tentatives d'empoisonnement sur la femme de celui-ci, enfin de sorcellerie. Cette triple accusation était portée par lady Ross elle-même, à l'instigation de sa mère, lady Lake. Un procès scandaleux s'ensuivit, mais il eut pour résultat de mettre dans une éclatante lumière l'innocence de la comtesse d'Exeter, lady Ross vaincue par ses remords s'étant en pleine audience déclarée coupable de mensonge, et lady Lake ayant été condamnée par jugement du roi à une amende de 1,500 livres sterling, tant envers l'État qu'envers celle qu'elle avait odieusement calomniée.

SIEGEN (Ludwig von-), graveur en manière noire, né en 1609, en Hollande, d'un père allemand et d'une mère hollandaise, entra comme officier au service du landgrave de

Hesse, Guillaume VI, en 1637, et revint, trois années plus tard, à Amsterdam où il séjourna jusqu'à la fin de 1642, et où il publia ses premières estampes. Attaché ensuite à la maison militaire du duc de Wolfenbüttel, Siegen partagea le reste de sa vie entre la pratique de son art et l'accomplissement des devoirs que lui imposait son grade de major (*oberstwachtmeister*). Il mourut à Wolfenbüttel, vers 1680.

Bien que Louis de Siegen n'appartienne ni par ses origines ni par le lieu de sa naissance à l'école anglaise, l'influence qu'il a exercée et les exemples qu'il a fournis ne permettent-ils pas d'associer son nom et ses ouvrages à ceux des graveurs qui composent cette école? Les premiers progrès de la gravure anglaise datent en effet de l'époque où le prince Rupert, disciple de Louis de Siegen, eût importé à Londres et divulgué par ses propres travaux les secrets du nouveau procédé. Toutefois, ce procédé que Siegen passe pour avoir découvert et dont lui-même se déclare formellement l'inventeur dans une lettre transcrite par M. Léon de Laborde (*Histoire de la gravure en manière noire,* p. 69), ce que Siegen qualifie en termes exprès d' « invention étonnante et toute nouvelle », est-il en réalité le résultat d'une inspiration spontanée, — ou bien n'y a-t-il là que la continuation et le perfectionnement d'essais entrepris déjà par d'autres mains? Le doute à cet égard a semblé permis

en face de certaines pièces conservées dans les collections du département des estampes, pièces signées du nom d'un graveur bruxellois, François Aspruck, et portant la date 1601 ; mais peut-être ces prétendues estampes en manière noire, antérieures de quarante ans aux travaux de Siegen, — la première estampe due à celui-ci n'ayant paru qu'en 1642, — ne doivent-elles être considérées que comme des produits, assez équivoques d'ailleurs, de la gravure au maillet. Quoi qu'il en soit, et sauf les réserves qu'autoriserait plus ou moins l'étude approfondie d'une question que nous ne faisons ici que poser en passant, le rôle de Louis de Siegen dans l'histoire des débuts de la gravure en manière noire est celui qui demeure le plus en vue. Lors même qu'il n'eût pas eu, en tant qu'inventeur proprement dit, toute l'initiative personnelle, tous les mérites qu'on lui attribue, l'artiste dont les travaux ont servi de modèles aux œuvres du même genre produites en Angleterre à partir de la seconde moitié du XVIIe siècle, garderait encore une importance suffisante pour légitimer la notoriété qui s'est depuis longtemps attachée à son nom.

150. *Amélie Élisabeth,* comtesse de Hanau, veuve de Guillaume V, landgrave de Hesse.

Épreuve du deuxième état, avec la date 1643 et

quelques légères retouches dans les détails de l'ajustement.

Cette pièce, dont les exemplaires sont extrêmement rares, est d'autant plus précieuse qu'elle montre la manière de procéder primitivement adoptée par Louis de Siegen : manière qui contraste jusqu'à un certain point avec la méthode suivie par lui un peu plus tard, lorsque, abandonnant l'emploi long et pénible des travaux au pointillé, dont il avait fait usage ici, il se décida à remplacer dans les opérations préparatoires le rouleau par le berceau et à se servir presque exclusivement du racloir pour déterminer la valeur relative des tons, pour graver, à proprement parler, *en manière noire.*

Le portrait d'Amélie-Élisabeth, gravé par Louis de Siegen pendant le séjour qu'il fit à Amsterdam après avoir quitté le service du fils de cette princesse, le landgrave Guillaume VI, fut terminé en 1642. La lettre qu'a citée M. Léon de Laborde, par laquelle le graveur dédie à son ancien maître l'ouvrage dont il lui envoie quelques épreuves, porte la date du 19 août de cette année. Nous en extrayons le passage suivant, qui indique la nature des innovations introduites par Louis de Siegen dans la pratique de la gravure. « Il n'y a pas, écrit-il, un seul graveur, un seul artiste quelconque, qui puisse expliquer ou deviner comment cet ouvrage est fait; car, comme Votre Altesse le sait fort bien, on ne connaît en gravure que trois manières de travailler, qui sont : 1° l'art de buriner ou d'entailler le cuivre; 2° de le faire mordre au moyen de l'eau-forte; 3° une manière très-peu commune qu'on appelle *poinçonnée,* parce qu'on se sert dans ce cas de petits poinçons....

Ma manière d'opérer est toute différente de celles-là, bien qu'on ne remarque dans mon ouvrage que des points et pas un seul trait. Si, dans quelques endroits, le travail semble être exécuté en hachures, il est cependant entièrement pointillé, ce que je n'ai pas voulu cacher à Votre Altesse, qui d'ailleurs est si bien au fait de l'art. »

ROBERT DE BAVIÈRE, plus connu sous le nom du *prince Rupert*, graveur en manière noire, né à Prague le 27 décembre 1619, était le fils de Frédéric V, électeur palatin, et d'Élisabeth, fille aînée du roi d'Angleterre, Jacques Ier. Dès les premiers symptômes de la révolution anglaise, il vint offrir ses services à Charles Ier, son oncle, prit une part active à la campagne royaliste et, après d'éclatants succès au début, vit successivement la fortune trahir son courage, très-aventureux d'ailleurs, à Marston-Moor, sur le champ de bataille de Naseby, enfin à Bristol où il s'était renfermé avec ce qui lui restait de ses troupes, et qu'il fut obligé de rendre à lord Fairfax. Réduit après ce dernier échec à passer sur le continent, il se lia pendant son exil avec Louis de Siegen, de qui son goût très-vif pour les sciences et pour les arts l'avait naturellement rapproché. Siegen lui enseigna la pratique de la gravure en manière noire dont les secrets n'avaient été encore révélés par l'inventeur à personne. Aussi, lorsque après la restauration de Charles II le prince Rupert retourna à

Londres, le nouvel art qu'il y importa parut-il une conquête d'autant plus précieuse qu'elle était plus imprévue. Peu à peu, l'orgueil patriotique aidant, on en vint à confondre si bien l'auteur de la découverte avec celui qui l'avait propagée que, il n'y a pas fort longtemps encore, les historiens de l'art en Angleterre n'hésitaient pas à faire honneur à leur pays de ce qui appartient bien légitimement à un autre. En réalité, non-seulement le prince Rupert n'inventa pas la gravure en manière noire, mais même, quand il avait commencé à la pratiquer, il s'était entouré d'aides capables de secourir au besoin son inexpérience d'artiste. C'est ainsi que pendant son séjour à Francfort il avait associé à ses travaux le peintre flamand Wallerand Vaillant, que le couronnement de l'empereur Léopold I[er] avait attiré dans cette ville (1658). Il ne paraît pas, au reste, qu'une fois revenu en Angleterre, le prince Rupert ait continué de s'occuper fort assidûment des études qui avaient charmé son exil. Sans parler des hautes charges qu'il exerçait à la cour de Charles II, d'autres recherches, d'autres études toutes scientifiques absorbèrent la plus grande partie de son temps, et lorsqu'il eut mis en circulation, par l'intermédiaire de John Evelyn, les procédés de gravure dont celui-ci, dans son livre intitulé *Sculptura,* lui attribue sans marchander l'invention (*The new way of engra-*

ving or Mezzo Tinto invented and communicated by his Highness prince Rupert), il laissa aux artistes de profession le soin de poursuivre l'entreprise. Le prince Rupert mourut le 29 novembre 1682, dans sa résidence de Spring-Garden.

151. *Le Bourreau de Saint-Jean Baptiste*, d'après Ribera.

Cette pièce, gravée à Francfort, en 1658, probablement en coopération avec Wallerand Vaillant, est dite *le Grand exécuteur*, pour la distinguer d'une autre estampe reproduisant seulement la tête du bourreau, et par conséquent beaucoup plus petite, que le prince Rupert fit en 1661 pour l'ouvrage de John Evelyn, publié à Londres l'année suivante.

L'épreuve que possède la Bibliothèque est du premier état, c'est-à-dire seulement avec le monogramme du graveur, monogramme surmonté d'une couronne fermée, sur la lame de l'épée que tient le bourreau, et avec le commencement des mots *Spagnoletto invenit (Sp. Jn.)* sur le ressaut de la balustrade, au bas, à gauche. Les épreuves du deuxième état portent sur cette même balustrade l'inscription : *Francofurti 1658. M. A. L. A.*

STRANGE (Robert), graveur, né en 1721, dans une des îles Orcades, était le descendant d'une famille noble du comté de Fife, en Écosse, qui s'était expatriée à l'époque de la réforme. Destiné par son père au barreau, puis à la marine,

il renonça successivement aux études qui auraient pu lui ouvrir l'une ou l'autre de ces deux carrières pour se livrer à la pratique de l'art, sous la direction du peintre-graveur Richard Cooper, à Édimbourg. Survinrent les tentatives de restauration, qui ne devaient avoir d'autre résultat que la défaite de la petite armée royaliste. Strange, que les traditions de sa famille et ses propres opinions attachaient au parti des Stuarts, interrompit son apprentissage d'artiste pour aller se ranger sous les drapeaux du Prétendant. Obligé de fuir comme ce prince après la désastreuse journée de Culloden, Strange se réfugia en France. Il se fit à Paris l'élève du peintre Descamps, un peu plus tard, du graveur Le Bas, et ne tarda pas à publier plusieurs estampes qui lui valurent dès cette époque une assez grande réputation. Après un séjour de sept années en Angleterre où il était rentré en 1751, il partit pour l'Italie et ne revint qu'en 1765 se fixer définitivement à Londres. Strange mourut dans cette ville, en 1792, laissant un œuvre composé de plus de soixante pièces, qui se recommandent pour la plupart par l'harmonie des tons et la limpidité de l'effet, et dont quelques-unes, malgré les imperfections du dessin, méritent d'être comptées parmi les productions les plus remarquables, non-seulement de l'école anglaise, mais même de la gravure au XVIIIe siècle.

152. *Charles Ier, roi d'Angleterre, accompagné du marquis de Hamilton et d'un page,* d'après VAN DYCK.

Épreuve avant toute lettre, offerte à la Bibliothèque par Strange lui-même, en 1783. Le département des estampes possède aussi de cette planche, outre les épreuves avec la lettre, une épreuve de la préparation à l'eau-forte pure, acquise en 1872, à la vente du graveur Calamatta.

153. *Charles Ier, en habits royaux,* d'après VAN DYCK.

Épreuve avant toute lettre, acquise en 1841 pour la somme de 1,500 francs.

La légende inscrite au bas des épreuves avec la lettre de cette estampe nous apprend que le tableau original après avoir fait partie de la collection du roi Charles Ier, fut donné par Jacques II au cardinal Howard. Il appartint ensuite à un secrétaire du fils de Jacques II, James Edgar, à la mort de qui Strange s'en rendit acquéreur, à Rome, pour le rapporter à Londres, où il le grava en 1770.

EARLOM (RICHARD), graveur en manière noire, le plus généralement connu peut-être et certainement le plus habile de tous les artistes qui ont pratiqué ce genre de gravure, a produit aussi plusieurs estampes au burin, au pointillé ou à l'eau-forte. Né en 1728, dans le comté de Somerset, il vint dès sa jeunesse s'établir à Londres, où il publia successivement ses nom-

breux ouvrages, et où il vécut jusqu'en 1822. Il y avait plus de quinze ans à cette époque qu'Earlom s'était vu forcé de renoncer aux travaux de son art.

154. *Abisag présentée à David,* d'après Adriaan Van der Werff.

Épreuve avant la lettre d'une des œuvres les plus recherchées du graveur.

Le tableau original, à l'époque où il fut gravé par Earlom, faisait partie de la collection de sir Robert Walpole, à Houghton-Hall : il est maintenant à Saint-Pétersbourg dans la galerie impériale.

155. *L'Ivresse de Silène,* d'après Rubens.

Épreuve avant la lettre, acquise en 1858 au prix de 100 francs.

Comme la planche inscrite sous le numéro précédent, cette planche a été gravée d'après un des tableaux qui composaient, au xviiie siècle, la collection Walpole et, comme l'*Abisag* de Van der Werff, le *Silène* peint par Rubens orne aujourd'hui le palais de l'Ermitage.

156. *Aremberg (Albert, comte d'),* d'après Van Dyck.

Épreuve avant la lettre, avec les noms seulement des artistes et de l'éditeur.

Le comte d'Aremberg, dont le comté fut en 1644 érigé en duché, avait été, peu d'années avant celle où l'on récompensa ainsi ses services, envoyé en Angleterre par l'archiduc Albert d'Autriche, gouver-

neur des Pays-Bas, pour travailler au rétablissement de la paix entre les cours de Londres et de Madrid. Ce fut à l'époque où il s'acquittait de cette mission qu'il servit de modèle à Van Dyck. Son portrait, un des derniers et aussi un des plus beaux qu'ait peints le maître, appartenait, il y a peu d'années encore, à M. Thomas William Coke. Il a été gravé par Earlom, en 1783.

157. *Vase de fleurs,* d'après Jan Van Huysum.

158. *Fleurs et fruits,* d'après le même.

Ces épreuves avant la lettre de deux planches qui sont peut-être les chefs-d'œuvre du graveur et, peut-être aussi, les chefs-d'œuvre de la gravure en manière noire, proviennent du cabinet de Boulle. Elles ont été, à la vente de cette collection en 1805, acquises pour la somme de 238 francs.

PETHER (William), peintre et graveur, né à Carlisle, en 1731, fut élève du peintre de portrait Thomas Frye, qui lui enseigna aussi par ses propres exemples la pratique de la gravure. William Pether mourut à Londres, vers 1795, laissant un certain nombre d'estampes en manière noire, dont quelques-unes peuvent être rapprochées sans désavantage des œuvres du même genre gravées par Earlom et par Green.

159. *L'Alchimiste,* d'après Joseph Wright.

Épreuve avant la lettre, acquise en 1806, au prix de 60 francs.

WOOLLETT (William), graveur au burin et à l'eau-forte, né en 1735, dans le comté de Kent, n'eut d'autre maître qu'un artiste, aujourd'hui bien inconnu, nommé Tinney, et ne dut en réalité qu'à lui-même le talent dont il fit preuve dans ses travaux de caractères si variés. Sujets d'histoire et de genre, d'architecture et de paysage, portraits même, Woollett a tout abordé, tout traité avec une habileté très-remarquable, et s'il s'est principalement rendu célèbre par ses reproductions des tableaux de Claude le Lorrain, de Wilson et de quelques autres paysagistes, si dans cet ordre de travaux il se montre supérieur aux graveurs qui l'ont précédé ou suivi, la place que lui assurent ses ouvrages d'après des compositions historiques est aussi une des premières dans l'école à laquelle il appartient. La vie de cet artiste d'ailleurs, qu'un de ses contemporains appelle à bon droit « un véritable homme de bien (*a truly good man*) », pourrait être proposée comme un exemple de probité, de dignité simple et, vers la fin, de patience courageuse. Woollett mourut à Londres, le 23 mai 1783.

160. *Bataille de La Hogue*, d'après Benjamin West.

Épreuve avec le titre seulement de la scène représentée, et avant la dédicace à lord Grosvenor, possesseur du tableau original. Elle a été acquise en 1815 et payée 450 francs.

Quoique la bataille de La Hogue, livrée le 29 mai 1692 aux flottes réunies de l'Angleterre et de la Hollande, n'ait pas été une victoire pour la marine française, l'image de ce fait historique n'emprunte pas seulement de l'art avec lequel elle a été tracée le droit d'être publiquement exposée dans un de nos établissements nationaux. On sait en effet qu'à la bataille de La Hogue 44 vaisseaux français commandés par l'héroïque de Tourville, soutinrent pendant toute une journée le combat contre 89 vaisseaux mis en ligne par les ennemis, et que ceux-ci ne purent se dire vainqueurs qu'après qu'un changement de vent eût forcé notre flotte de se jeter à la côte où elle fût brûlée sur l'ordre de Tourville.

Quant au mérite même de la planche gravée par Woollett, il serait d'autant moins nécessaire de prétendre le faire ressortir que cette planche est plus généralement et depuis plus longtemps connue. Au moment où elle parut, le succès en fut universel et, depuis lors, elle n'a rien perdu, ni en Angleterre ni ailleurs, de sa juste célébrité.

161. *Mort du général Wolfe,* d'après Benjamin West.

Le général anglais James Wolfe, envoyé en Amérique avec le grade de général-major, pris part en 1758 à l'expédition du Cap-Breton et reçut, l'année suivante, le commandement du corps d'armée chargé d'opérer dans le Canada. Mortellement blessé devant Québec, il succomba, à l'âge de trente-trois ans, au moment où ses troupes venaient de s'emparer de la ville.

L'estampe de Woollett représentant la *Mort du*

général Wolfe n'est pas moins remarquable et a été, dès l'origine, presque aussi populaire que la *Bataille de la Hogue* gravée par le même artiste. L'épreuve que possède la Bibliothèque est sans la dédicace au roi d'Angleterre, qu'on lit sur les épreuves généralement répandues dans le commerce.

162. *Scène villageoise*, dite *les Paysans en goguettes*, d'après Corneille Du Sart.

163. *Famille de paysans*, d'après le même.

Ces deux épreuves, l'une et l'autre avant la lettre, ont été acquises en 1807, pour la somme de 200 francs.

GREEN (Valentine), né dans le comté de Warwick, en 1739, passa les premières années de sa jeunesse à graver au trait des pièces d'architecture pour le compte d'un obscur artiste de Worcester, et ne commença à pratiquer la gravure en manière noire qu'à partir du moment où il se fut établi à Londres (1765). L'habileté dont il fit preuve en reproduisant au moyen de ce procédé l'*Annibal* et le *Régulus* peints par West, lui valut bientôt la confiance de Reynolds, dont il devint, comme Earlom, comme James Ardell, un des interprètes privilégiés. Dans le cours de quarante années, Green publia successivement, tant d'après ce peintre que d'après les maîtres des diverses écoles, près de 400 pièces d'histoire ou de portrait. Il mourut à Londres, en 1813.

164. *Le grand prêtre Héli et le jeune Samuel,* d'après John Singleton Copley.

Épreuve avant la lettre d'une des planches qui contribuèrent le plus à la réputation de Green, et que celui-ci grava en 1780.

ÉCOLE FRANÇAISE

ANONYME du xve siècle.

165. *Charles V et Nicolas Oresme.*

Épreuve d'une planche gravée en bois pour servir de frontispice à l'ouvrage intitulé *les Éthiques* (d'Aristote), *mises en françoys* par Nic. Oresme, Paris, chez Vérard, 1488.

Nicolas Oresme, doyen du chapitre de l'église Notre-Dame de Rouen, puis trésorier de la Sainte-Chapelle à Paris, et l'un des écrivains français les plus érudits du xive siècle, naquit à Bayeux ou à Caen, et mourut à Paris, en 1382. La planche qui le représente offrant au roi Charles V sa traduction manuscrite des *Éthiques* a été employée aussi pour l'ornement du *Livre des politiques et œconomiques,* également traduit par Nic. Oresme et imprimé à Paris, en 1489.

ANONYME du xve siècle.

166. *La Confession.*

Planche tirée d'un ouvrage, sans nom d'auteur, imprimé en 1492, orné de 28 gravures en bois de différents formats, et sur la dernière page duquel on lit ces mots : *Cy finist le liure de bien viure. imprimé à Paris le* xv *iour de decebre mil* cccc *nonate deux pour Anthoine Verard libraire demourant sur le pont Nostre Dame,* etc.

ANONYME du XVe siècle.

167. *Fragment d'une feuille de cartes à jouer.*

Pièce xylographique, cédée en 1833 à la Bibliothèque par M. Hennin, qui l'avait trouvée, à Lyon, collée sur la couverture d'un volume manuscrit.

Les caractères de l'exécution, les costumes, les inscriptions qui accompagnent les figures, tout révèle clairement l'origine de cette gravure. Elle est sans aucun doute l'œuvre d'un artiste français; mais l'époque précise où elle a été faite ne se laisse pas reconnaître avec la même évidence. Il y a lieu de penser toutefois, en tenant compte de certaines particularités dans les ajustements, que la date du travail n'est probablement pas antérieure aux dernières années du règne de Charles VIII, ni postérieure aux premières années du règne de Louis XII. Ce serait donc, à ce qu'il semble, entre 1490 et 1505 qu'il conviendrait de la placer. En tout cas, on ne saurait sans imprudence se ranger à l'opinion des écrivains qui, depuis M. Duchesne et M. Leber jusqu'à M. Boiteau d'Ambly (*les Cartes à jouer et la cartomancie,* p. 67), n'hésitent pas à désigner ce jeu de cartes sous le titre de *Jeu de Charles VII* ou sous celui de *Jeu du temps de Charles VII.*

TORY (GEOFROY), peintre miniaturiste, graveur, imprimeur et érudit, né à Bourges, vers 1480, se rendit, après avoir achevé ses études littéraires, à Bologne, puis à Rome d'où il revint se fixer à Paris. Nommé régent au collége du Plessis en 1509, il publia divers ouvrages

d'érudition à partir de cette époque, en attendant le moment où il renoncerait au professorat pour se livrer tout entier à l'art. Après un second voyage en Italie et quelques années passées de nouveau à Paris, années durant lesquelles il exécuta de nombreuses miniatures et grava pour les livres qu'imprimait Simon de Colines ces élégantes lettres fleuries et ces fines bordures si justement recherchées aujourd'hui, Geofroy Tory se fit recevoir imprimeur libraire. En 1530, le titre d' « imprimeur du roi », titre officiel que personne n'avait encore porté, vint consacrer les progrès accomplis par lui dans le double domaine de la typographie et de la gravure. Geofroy Tory mourut à Paris, en 1533.

168. *Heures à la louange de la Vierge Marie, selon l'usage de Rome.*

Ce livre, qui est à la fois le chef-d'œuvre de Tory et un spécimen achevé de l'art et du goût français au commencement du XVIe siècle, fut, aux termes mêmes de l'*avis* qui le termine, « achevé d'imprimer le dix-septième jour de janvier 1525 ». Le privilége que le roi avait accordé dès l'année précédente et qu'on lit au verso du premier feuillet du volume, établit que « *Maistre Geofroy Tory ayant naguères* », pour l'ornement de ces *Heures,* « *faict et faict faire certaines histoires et vignettes à l'antique et pareillement unes autres à la moderne* », à l'occasion desquelles « *il a vacqué certain long tēps, et*

faict plusieurs grãs fraitz, mises et despẽs..... luy seul et nõ autre » aura le droit de « *faire imprimer les vignettes et histoires dessusdictes pour le tẽps et terme de six ans* ».

Il existe plusieurs sortes d'exemplaires de ce charmant livre, les uns imprimés en 1524 avec l'adresse de Simon de Colines, le titre en latin (*Horæ in laudem*, etc.) et le privilége en caractères gothiques imitant l'écriture des diplômes, — les autres avec le nom et l'adresse de Tory, — les autres enfin, comme l'exemplaire que le département des estampes possède depuis l'année 1840, avec la date 1525, le titre en français et le privilége en caractères romains. Un de ces exemplaires, imprimé sur vélin et conservé aujourd'hui au département des imprimés, a été acquis pour la Bibliothèque à la vente Sauvageot (1860), au prix de 3,025 francs.

En 1527, Tory publia une nouvelle édition de ses *Heures* avec des vignettes plus petites, puis, au mois d'octobre de la même année, ainsi qu'en 1529 et en 1531, trois autres éditions dont une du format in-16. Nous n'avons pas à relever ici les différences que présentent entre elles ces éditions successives, quant au nombre des planches et à la nature des sujets. Il nous suffira, pour caractériser l'édition de 1525, c'est-à-dire pour donner une idée de ce que contient l'exemplaire appartenant au département des estampes, de constater avec M. Auguste Bernard (*Geofroy Tory, premier imprimeur royal,* p. 149 et 150) que « les gravures se composent de seize encadrements complets, dont chacun est répété au recto et au verso de chaque feuillet, ce qui embrasse trente-deux pages de composition, après quoi les mêmes ornements

reparaissent..... » et qu' « il y a dans le texte treize grands sujets au trait, se mariant admirablement avec les encadrements des pages ».

DUVET (Jean), orfévre et graveur, dit souvent le *Maître à la licorne,* à cause de la présence de cet animal fantastique dans plusieurs des compositions qu'il a gravées, naquit à Langres, en 1485. Il porta le titre d'orfévre des rois François Ier et Henri II, comme en fait foi le privilége placé en tête de son ouvrage sur l'*Apocalypse.* Il ne semble pas que Jean Duvet ait travaillé ailleurs que dans sa ville natale, où il mourut après 1561.

169. *La Chute de Babylone.*

Cette pièce, tirée de *l'Apocalypse figurée,* est la dix-huitième du recueil, qui en contient vingt-trois, y compris le frontispice gravé par le maître pour l'achèvement de son œuvre, en 1555. L'épreuve que possède la Bibliothèque a cela de particulier que la tablette oblongue placée à droite, au-dessus de deux petites colonnes tronquées, ne porte pas l'inscription *Hist. cap.* 18. *Apoc.,* qu'on lit sur les épreuves de la planche terminée, et que le nom de Jean Duvet ne figure pas encore sur la double tablette qu'on voit, dans le bas, à droite, au-dessous d'un des pieds de derrière du cheval occupant le premier plan.

Cette épreuve, probablement unique, a été, ainsi que la pièce inscrite sous le numéro 170, transmise, en 1863, au département des estampes par le département des imprimés, où elle se trouvait confondue,

dans un recueil d'images hiérologiques, avec des estampes sans valeur.

170. *La Justice, la Royauté et la Sagesse.*

Ces trois figures allégoriques, que l'on désigne ordinairement sous cette dénomination collective, *la Majesté royale,* étaient vraisemblablement destinées à l'ornement d'un livre dont nous ignorons le titre. Ce qui distingue l'épreuve appartenant à la Bibliothèque des épreuves de la même planche conservées dans les diverses collections, c'est que les mots *renommée* et *sapientia,* inscrits plus tard avec le burin sur les fanons des trompettes aux mains des génies ailés et sur le livre que tient la Sagesse, ne sont encore ici tracés qu'avec la plume. Il en est de même du nom du graveur sur la double tablette, dans le bas de la planche, à gauche.

COUSIN (Jean), peintre, sculpteur, mathématicien et graveur, né à Soucy, près de Sens, en 1500 ou 1501, mort à Paris, en 1589; fut élève, à ce que l'on suppose, de deux peintres verriers, Jacques Hympe et Tassin Grassot; travailla tantôt à Sens, tantôt à Paris, « ayant, si l'on en croit Félibien, outre tous les talents nécessaires dans sa profession, celui de plaire à la cour où il était fort aimé et où il passa une partie de ses jours. » (*Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres,* t. III, p. 96.)

171. *Cavalier du cortége de Henri II, lors de l'entrée de ce roi à Paris en* 1549.

Cette figure se trouve au folio 19 de l'ouvrage publié par Jacques Roffet, dit le Faulcheur, sous ce titre : « *C'est l'ordre qui a esté tenu à la nouuelle et ioyeuse entrée que..... le Roy très-chrestien Henry deuzième de ce nom a faicte en sa bonne ville et cité de Paris, capitale de son Royaume, le sezième iour de Iuin* M. D. XLIX. » Elle représente un des « *six vingts ieunes hommes, enfans des principaux marchans et bourgeois de la dicte ville* » qui, « *par la braueté de leurs accoutremens* », contribuèrent pour une grande part à l'éclat de la solennité. *L'Entrée de Henri II,* un des plus beaux livres *illustrés* qui aient paru en France au XVIe siècle, contient, outre cette figure équestre, dix planches reproduisant les arcs de triomphe et les autres monuments décoratifs élevés sur le chemin que devaient parcourir le roi et la reine. Le tout a-t-il été dessiné et gravé par Jean Cousin? On est autorisé à le croire, bien qu'aucune marque authentique, aucun monogramme ne fournisse à cet égard une preuve matérielle. La comparaison des pièces dont il s'agit avec les œuvres reconnues de la main du maître nous semble suffire pour justifier l'attribution. D'ailleurs, Geofroy Tory excepté (et Tory était mort depuis seize ans lorsque les gravures de l'*Entrée de Henri II* furent faites), quel artiste français, autre que Jean Cousin, aurait pu, dans la première moitié du XVIe siècle, résumer ainsi les mérites essentiels de l'art national à cette époque, et, comme dit M. Renouvier (*Des types et des manières*, etc., p. 162),

concilier aussi heureusement ces contraires, « la minutie et la force, le resserrement et la grandeur, le gothique et la renaissance »? Si donc Jean Cousin n'a pas gravé ces excellentes pièces, c'est lui tout au moins qui les a dessinées.

172. *Vignettes tirées du livre intitulé : Hypnerotomachie ou Discours du Songe de Poliphile.*

Les raisons qui permettent d'attribuer à Jean Cousin les gravures de l'*Entrée de Henri II* permettent aussi de présumer qu'il est l'auteur des vignettes accompagnant la traduction française de l'*Hypnerotomachia.* Ce bizarre ouvrage du dominicain fra Francesco Colonna fut imprimé pour la première fois avec des planches, à Venise, en 1499, et l'on a cru (à tort selon nous) pouvoir successivement faire honneur à Andrea Mantegna et à Bellini des gravures en bois dont il est orné. La traduction française parut à Paris chez Jacques Kerver qui, de 1546 à 1561, en publia plusieurs éditions. Bien que les vignettes jointes au texte ne soient qu'une imitation de celles qui ornent le livre italien, les modifications qu'elles présentent dans les ajustements, dans le choix des accessoires, quelquefois même dans l'ordonnance des scènes, ne laissent pas de donner la valeur d'une œuvre originale à cette libre copie. Quant au style, tout français d'ailleurs, de l'interprétation, il nous semble, sinon révéler formellement, au moins rappeler assez directement les procédés accoutumés de Jean Cousin pour qu'on puisse prononcer ici le nom de ce maître avec plus d'à-propos qu'aucun autre, — y compris celui de Jean Goujon cité pourtant par Mariette comme méritant de prévaloir. (*Abecedario,* t. II, p. 325.) Il

va sans dire que, contrairement à l'opinion émise par Papillon, Woeiriot demeure nécessairement hors de cause. « Je crois, écrivait Papillon, que Woeiriot a gravé en bois les figures du *Songe de Poliphile.* » Woeiriot alors les aurait gravées avant l'âge de quatorze ans, puisqu'il était né en 1532, et que la première édition du *Songe de Poliphile* parut en 1546.

DELAUNE (Étienne), graveur en médaille et au burin. Si l'on s'en rapporte au témoignage de La Croix du Maine, qui avait pu connaître l'artiste, puisque le livre où il parle de celui-ci porte la date 1584 (*Bibliothèque du sieur de La Croix du Maine,* p. 76), Delaune serait né en 1519, à Paris. Suivant la plupart des écrivains modernes, qui d'ailleurs ne produisent aucune preuve à l'appui de leur assertion, c'est à Orléans qu'il aurait vu le jour. Quoi qu'il en soit, il ne semble pas qu'il ait pratiqué la gravure au burin avant l'âge de quarante ans à peu près, puisque les plus anciennes estampes de sa main ayant une date, appartiennent à l'année 1561, et que le *portrait* non daté *de Henri II* a été fait pour l'ornement d'un livre publié en 1560. Jusqu'à cette époque probablement, Delaune s'était consacré tout entier à ses travaux d'orfévre et de graveur en médaille. Il mourut en 1583, laissant un œuvre composé de plus de 400 pièces en tous genres, depuis les estampes sur des sujets de sainteté

ou des sujets allégoriques jusqu'à des modèles de sifflets et des encadrements de miroirs.

173. *Bellone, Captifs faisant partie d'un cortége triomphal, la Victoire, Combat d'hommes et de femmes.*

174. *Le Triomphe de Bacchus, Combat d'hommes et d'animaux, Mêlée de combattants, Combat des Centaures et des Lapithes.*

175. *Quatre combats de cavaliers et de fantassins.*

Épreuves du premier état, c'est-à-dire seulement avec l'inscription *Stephanus F. Cum. pri. Regis,* tandis que, dans les trois états suivants, les épreuves de ces douze planches portent, soit le nom de l'éditeur *Ciartres* sans aucun numéro, soit ce même nom avec les numéros 1 à 12, soit enfin le nom de *P. Mariette le fils.*

ANDROUET (Jacques), dit *Du Cerceau* en raison, à ce que l'on prétend, d'un cercle d'or, attribut de sa profession, dont il aurait orné l'extérieur de la maison qu'il habitait. Architecte, dessinateur et graveur, Du Cerceau fut un des artistes les plus féconds de son temps; il est resté dans le nôtre un des plus renommés. Sa célébrité d'ailleurs résulte uniquement des œuvres qu'il a laissées. L'absence de tout renseignement authentique sur la vie de ce chef d'une nombreuse tribu d'artistes et la confusion que l'on a faite de sa personne avec celle de son

second fils, portant comme lui le prénom de Jacques, laissent encore aujourd'hui à l'état d'hypothèses les divers éclaircissements historiques que l'on a successivement essayé de fournir. On ne connaît même ni le lieu ni la date exacte de la naissance du maître. La Croix du Maine, le premier érudit, à ce qu'il semble, qui se soit occupé de lui, suppose qu'il vit le jour à Paris, vers 1515 (*Bibliothèque française*, Paris, 1584, p. 173), tandis que, suivant d'autres écrivains, Androuet Du Cerceau serait né quelques années plus tard, soit à Montargis, soit à Orléans. M. Jal, en fondant ses calculs sur le rapprochement de certains faits au moins vraisemblables, présume (*Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, p. 341) que la naissance de Du Cerceau ne peut pas avoir été antérieure à 1529. Quant à sa mort, on en avait jusqu'ici assez généralement fixé l'époque aux environs de l'année 1585, et l'on prétendait par surcroît que cette mort avait eu lieu à Genève, où Du Cerceau, qui professait la religion réformée, se serait retiré pour échapper aux persécutions. L'acte de décès retrouvé dans les registres du temple de Charenton met à néant cette tradition. Jacques Androuet Du Cerceau mourut à Paris, le 16 septembre 1614, et fut inhumé, le jour suivant, « au cimetière du faubourg Saint-Germain ».

Les œuvres gravées par cet habile artiste sont

en grand nombre et de genres très-différents, puisque, outre plusieurs recueils exclusivement consacrés à l'architecture, — *le Livre des édifices antiques* entre autres, *les plus Excellents Bâtiments de France,* etc., — il existe de sa main plus de vingt suites comprenant des reproductions de peintures ou de gravures, des fragments de décorations extérieures ou intérieures, des objets d'ornement de toute espèce, depuis les statues, les vases, les meubles, jusqu'aux modèles pour l'orfévrerie, la joaillerie, la serrurerie même, sans compter les estampes isolées sur différents sujets. Le catalogue de toutes les pièces gravées par Du Cerceau n'a pas été fait encore, et cela s'explique par la difficulté même d'une entreprise aussi longue et aussi délicate, mais on peut, sans courir le risque de se tromper beaucoup, évaluer à deux mille celles qui dès à présent méritent d'être considérées comme authentiques, en attendant que de nouvelles découvertes viennent compléter l'œuvre du maître et lui rendre ce dont il a été injustement dépossédé au profit d'autres recueils, d'autres souvenirs et d'autres noms.

176. *La Ville de Jérusalem.*

Epreuve acquise en 1845 d'une des pièces les plus rares de Du Cerceau ou plutôt de celles qu'on lui attribue, cette pièce ne portant pas de monogramme qui confirme par une preuve matérielle l'opinion en

vertu de laquelle on la classe généralement parmi les œuvres du maître : opinion qu'expliquent et que semblent suffisamment justifier les caractères mêmes du travail.

Il existe de cette estampe une copie, probablement contemporaine, par un graveur qui l'a signée L. P. Elle est facilement reconnaissable : 1° aux mots *Civitas Hierusalem,* qui, au lieu d'occuper, comme sur la pièce originale, le milieu du bas, sont inscrits dans le haut de la planche; 2° à la nomenclature des monuments de la ville qu'on lit, sous seize numéros, entre les deux vues accessoires intitulées, l'une, *Dispositio sepulturæ dominicæ,* l'autre, *Capellæ in Beptelem.*

177. *Arabesques.*

Épreuve provenant de l'œuvre de Du Cerceau que possédait M. Callet, architecte, et qui, après la mort de cet artiste, fut, en 1855, acquis par l'État, au prix de 3,885 francs, pour en répartir les pièces dans les collections de la Bibliothèque et dans celles du Louvre.

CALLOT (Jacques), graveur au burin et à l'eau-forte, né à Nancy, en 1592, mort dans la même ville le 24 mars 1635; eut pour premier maître Claude Henriet, s'enfuit à douze ans de la maison paternelle pour se rendre en Italie, d'où il fut ramené par des marchands, ses compatriotes, qui l'avaient reconnu dans une des rues de Rome; s'échappa une seconde fois, parvint jusqu'à Turin et fut, cette seconde fois

encore, obligé de retourner à Nancy. Enfin, un troisième voyage, — mais celui-là entrepris avec le consentement de ses parents, — permit au jeune Callot de prendre pied, pour y rester pendant plusieurs années, sur la terre classique des beaux-arts. Lors de sa première tentative de séjour en Italie, il avait reçu quelques leçons de Canta-Gallina, à Florence : quand il eut réussi à s'établir à Rome, Callot se plaça sous la direction d'un graveur français, Philippe Thomassin; puis, la réputation de Giulio Parigi l'ayant attiré de nouveau à Florence, ce fut dans l'atelier de ce peintre-graveur qu'il acheva son éducation d'artiste. Bientôt les estampes de divers genres qu'il fit paraître le mirent si fort en faveur auprès des personnages de la cour de Toscane et auprès du grand-duc lui-même que, — pour nous servir des expressions de son plus récent biographe, M. Meaume (*Recherches sur la vie et les ouvrages de Jacques Callot,* t. I, p. 33), — « Callot, portant sur sa poitrine une chaîne d'or magnifique, témoignage de l'estime de Côme II, » Callot devenu à Florence « l'arbitre de l'art et du goût, vivait riche, honoré, dans cette ville..... où il était entré dix années auparavant en compagnie de misérables bohémiens ».

Rappelé dans sa patrie, à la mort de Côme II, par Charles de Lorraine (depuis Charles IV), Callot revint se fixer à Nancy, qu'il ne quitta

plus que pour une courte excursion en Flandre et pour un séjour d'une année à Paris où, sur l'ordre du cardinal de Richelieu, il grava les planches représentant le *Siége de la Rochelle* et l'*Attaque de la forteresse de Saint-Martin,* dans l'île de Ré. Trois ans plus tard (1633), au lendemain du jour où Louis XIII était entré dans Nancy, un autre ordre lui fut donné, celui de graver la *Prise* de cette ville. On sait sa réponse au roi : « Sire, je suis Lorrain; je crois ne devoir rien faire contre l'honneur de mon prince et de mon pays. » On sait aussi qu'aux courtisans qui le menaçaient de la colère royale s'il persistait dans son refus, il déclara tout net « qu'il se couperait le pouce plutôt que d'obéir. » Le roi et la cour se le tinrent pour dit. Callot fut laissé libre de ne traiter que des sujets de son choix et les deux années seulement qui lui restaient à vivre furent employées par lui à des travaux philosophiquement satiriques, dont la suite, intitulée *les Misères de la guerre*, résume, avec plus d'éclat qu'aucun autre, les mérites pittoresques et les spirituelles inspirations.

178. *Tentation de saint Antoine.*

Épreuve du deuxième état, qui ne diffère d'ailleurs du premier que par le mot *Tot* substitué au mot *Vot,* dont une étourderie du graveur en lettres avait fait le commencement du quatrième vers de la légende. Dans les épreuves, beaucoup moins rares,

des deux états suivants, les armoiries du duc de La Vrillière que l'on voit au milieu de la marge du bas, portent 21 rosettes ou *quintefeuilles,* tandis que 10 seulement figurent ici, — 5 au premier quartier et 5 au quatrième. C'est pour cela que dans la langue du commerce on nomme « épreuves avant les rosettes » les épreuves pareilles à celle que possède la Bibliothèque, et qui a été acquise en 1841, à la vente Debois, au prix de 190 francs.

La *Tentation de saint Antoine,* que Mariette n'hésite pas à qualifier de « chef-d'œuvre de l'art dans son espèce », est une des pièces les plus célèbres de Callot. C'est aussi probablement la dernière qu'il ait gravée, puisque cette estampe porte la date 1635 et que le maître mourut au mois de mars de la même année.

179. *Joutes sur la place Santa Croce, à Florence.*

Estampe faisant partie d'une suite gravée en 1615, à Florence, pour consacrer le souvenir des fêtes auxquelles donna lieu la présence dans cette ville du prince héritier d'Urbin, fils du duc François-Marie II.

L'épreuve que possède la Bibliothèque a été acquise en 1866. Elle est sans aucune lettre, tandis que les épreuves des deux états suivants portent, dans la marge du bas, une inscription commençant par ces mots : *Mostra della guerra d'Amore* et le nom de Callot, soit seul, soit en regard de celui de l'éditeur Jacomo Rossi.

180. *Fête champêtre,* dite *la Foire de Gondreville.*

Épreuve du premier état, c'est-à-dire avant le nom de Callot dans le bas, à gauche, près du trait carré. Elle a été acquise en 1836 et payée 120 francs.

Cette pièce, que l'on désigne aussi sous le titre du *Jeu de boules* ou sous celui de *la Petite foire,* pour la distinguer d'une autre estampe du maître, dite *la Grande foire de Florence,* représente la place du village de Gondreville, en Lorraine. La planche originale existe encore. Elle est conservée à Nancy, dans le cabinet de M. Thiéry.

GELLÉE (Claude), dit *Claude le Lorrain,* peintre et graveur à l'eau-forte, né en 1600, à Chamagne, village du diocèse de Toul, mort à Rome, le 21 novembre 1682. Les documents authentiques sur la vie de ce grand artiste font défaut, au moins pour tout ce qui tient aux années de sa jeunesse. Si l'on en croit Sandrart (*Academia nobilissimæ artis pictoriæ,* p. 388), dont le témoignage d'ailleurs, publié en 1683, démentait d'avance les fables ou les hypothèses romanesques qui devaient de nos jours trouver place dans quelques prétendues biographies du maître, Claude le Lorrain, après avoir été apprenti dans la boutique d'un pâtissier de son village, serait parti pour Rome, où le peintre Agostino Tassi, qui l'avait pris pour domestique, lui aurait donné quelques leçons.

Suivant d'autres écrivains, le futur paysagiste ne serait devenu le serviteur et en même temps l'élève de Tassi, à Rome, qu'après avoir en cette double qualité passé un certain temps chez un peintre allemand établi à Naples, Geoffroy Waals ou Wals. En tout cas, Claude Gellée ne prolongea pas son premier séjour en Italie au delà du commencement de l'année 1625. Il revint à cette époque en Lorraine, y travailla pendant près de deux années comme aide de son compatriote Deruet, et participa avec lui à la décoration des voûtes de l'église des Carmes, à Nancy; après quoi, il quitta de nouveau son pays pour Rome, où il s'installa définitivement vers la fin de 1627. Pendant les cinquante-cinq années qu'il y passa, Claude le Lorrain produisit plus de 200 tableaux disséminés aujourd'hui dans les grandes collections publiques ou particulières, un nombre prodigieux de dessins, enfin une quarantaine de gravures à l'eau-forte, exécutées pour la plupart entre les années 1630 et 1640, et dont quelques-unes méritent d'être regardées comme les chefs-d'œuvre du genre.

181. *Paysage*, pièce dite *le Bouvier,* à cause de la figure que l'on voit à droite.

Épreuve avant l'inscription *Claudius in. et f. Romæ 1636,* qui se trouve, sur les épreuves des trois états suivants, dans la marge inférieure, à

droite, et avant le numéro *4* dans la marge de gauche, à la hauteur à peu près des bestiaux passant le gué. Après avoir figuré dans la collection Festetich, à Vienne, dans la collection Dreux et, en dernier lieu, dans celle de M. Jolivard, elle a été acquise, en 1863, pour la Bibliothèque au prix de 2,300 francs.

Deux autres épreuves du même état sont conservées, l'une au *British Museum*, l'autre, à Paris, dans la collection de M. His de La Salle.

182. *Port de mer, au soleil levant.*

Épreuve avant plusieurs travaux, notamment dans l'arc de triomphe placé à gauche et dans les arbres qui l'avoisinent, avant le nom du maître au bas de la planche, à droite, et avant le numéro 11 dans la marge de gauche.

Les épreuves de cet état sont presque aussi rares que les épreuves du *Bouvier* dans l'état mentionné ci-dessus. Celle que possède la Bibliothèque a été acquise en 1863, au prix de 800 francs.

183. *La Danse au bord de l'eau.*

Épreuve acquise en 1868 et payée 375 francs. Elle est du premier état, c'est-à-dire avant le numéro 2 dans la marge de gauche et avec les lettres *CLA* dans cette même marge, lettres qui ne figurent plus sur les épreuves des états postérieurs ou qu'on n'y entrevoit que recouvertes par les bavures qui ont envahi d'ailleurs les quatre côtés de la planche en dehors du trait carré.

184. *Vue du Campo Vaccino, à Rome.*

Cette pièce, une des plus grandes qu'ait laissées

Claude le Lorrain, a cela de singulier, qu'elle représente sur les épreuves et par le fait même de l'impression, les monuments dans un ordre contraire aux places qu'ils occupent sur le terrain. Ceux qui devraient, conformément à la réalité, s'élever à la droite du spectateur, apparaissent ici à sa gauche, et *vice versa*.

L'épreuve appartenant à la Bibliothèque provient du cabinet Dufresne, et a été acquise en 1812, au prix de 100 francs. Elle est du deuxième état, avec le nom du maître dans la marge du bas, à droite. La Bibliothèque possède aussi une épreuve antérieure de cette même planche, c'est-à-dire sans aucune inscription dans la marge; épreuve acquise en 1869 et ayant autrefois fait partie de la collection Debois.

MORIN (JEAN), peintre et graveur, né à Paris, au commencement du XVII[e] siècle, mort vers 1666. On n'a que fort peu de renseignements sur sa vie. Il n'est pas même sûr que, comme on l'a souvent prétendu, il ait eu pour maître Philippe de Champaigne, né en 1602, par conséquent à peu près à la même époque que lui. Ce qui demeure certain, ce sont les relations d'amitié qui existèrent entre les deux artistes : relations auxquelles Morin dut d'être admis de bonne heure dans la familiarité des principaux jansénistes et de devenir le graveur ordinaire de Port-Royal, comme Philippe de Champaigne en fut le peintre attitré. Sans parler du rare talent qu'elles attestent, les gra-

vures qu'a laissées Jean Morin se distinguent par un mode d'exécution tout particulier, par un mélange de pointillé et de hachures dont personne ne s'était encore avisé et que plusieurs imitateurs devaient employer après lui, — Alix, Boulanger, François Ertinger entre autres, et le propre neveu du maître, Nicolas de Plattemontagne, dont la mère se nommait Catherine Morin.

185. *Bentivoglio (Guido),* cardinal, d'après Van Dyck.

L'épreuve appartenant au département des estampes est peut-être la seule de ce beau portrait qui existe dans cet état, c'est-à-dire avant toute inscription sur la bordure octogone et avant le nom du peintre et celui du graveur dans les angles du bas. Elle provient de la collection de Beringhen.

Quant au tableau d'après lequel la gravure a été faite et dont elle ne reproduit d'ailleurs qu'une partie, puisque sur la toile originale le cardinal Bentivoglio est représenté en pied, il est conservé aujourd'hui à Florence dans une des salles du palais Pitti.

On sait quelle part considérable le cardinal Bentivoglio prit aux affaires politiques et aux affaires ecclésiastiques de son temps. Nonce apostolique en Flandre et en France, il fut, après son retour à Rome, choisi par Louis XIII pour soutenir les intérêts français dans toutes les négociations avec le Saint-Siége. Né à Ferrare, en 1759, il mourut à Rome, en 1644, au moment même de l'ouverture

du conclave réuni pour donner un successeur à Urbain VIII, dont Bentivoglio avait été le confident intime et qu'il devait, dit-on, être appelé à remplacer dans la chaire de saint Pierre.

186. *Brachet de la Milletière (Théophile)*, d'après Philippe de Champaigne.

Théophile Brachet, sieur de la Milletière, né en 1596, se signala d'abord par la violence de ses écrits pour exhorter les calvinistes de La Rochelle à soutenir la guerre contre le roi de France. Emprisonné pour ce fait pendant quatre années, il changea si bien d'opinion, au sortir de sa captivité, que non-seulement il abjura publiquement le calvinisme, mais qu'il déploya pour la défense du catholicisme et du pouvoir royal un zèle au moins égal à l'ardeur avec laquelle il les avait attaqués l'un et l'autre. Haï des protestants, qui ne voyaient dans cette bruyante conversion qu'une manœuvre et dans ces procédés de controverse que les emportements d'un fanatique, suspect aux catholiques et à la cour qui se souvenaient de ses débuts, Brachet de la Milletière ne réussit pas plus à exercer une influence sur la marche des affaires religieuses qu'à conquérir une importance politique. Malgré les gages qu'il croyait avoir donnés à partir de la seconde moitié de sa vie, il ne rencontra jusqu'à la fin que les défiances du clergé, comme, malgré son titre de « conseiller du roi en ses conseils d'État et privé », il ne put s'imposer à la considération de ceux que, dans la langue du XVIIe siècle, on appelait « les honnêtes gens ». Brachet de la Milletière mourut à Paris, en 1665.

L'épreuve, avant toute inscription, que possède la

Bibliothèque nationale a été transmise à cet établissement par la Bibliothèque Mazarine, en 1861.

187. *Chrystin,* d'après Van Dyck.

On ne sait rien de ce personnage, sinon qu'il était peut-être le fils du plénipotentiaire envoyé en France par le roi d'Espagne Philippe II pour conclure, en 1598, avec Henri IV, le traité fameux que les historiens ont appelé « la paix de Vervins ». Quelques écrivains même, ignorant jusqu'au nom de ce Chrystin, ont cru que le portrait gravé par Jean Morin était celui de l'artiste flamand Carl de Mallery, dont l'image authentique pourtant, due au burin de Lucas Vorsterman, aurait dû suffire pour démentir une pareille attribution. Enfin, sur une des épreuves de ce portrait conservées au département des estampes, se trouvent les mots suivants écrits à la plume et en caractères du xviie siècle : « *M. Cristain, bourgeois d'Anvers.* » Le prétendu fils d'un ambassadeur se trouverait ainsi réduit à la condition d'un simple citoyen de la ville où son compatriote Van Dyck aurait été en liaison d'amitié avec lui.

Quoi qu'on suppose à cet égard, la pièce dont il s'agit n'en est pas moins une des plus importantes dans l'œuvre du maître, une de celles qui résument le mieux les qualités propres à ce digne prédécesseur de Nanteuil, d'Édelinck et des autres excellents graveurs de portrait appartenant à la seconde moitié du xviie siècle.

188. *Franck (Jérôme),* d'après un portrait peint par Franck lui-même.

Jérôme Franck, dont on lit le nom francisé ainsi :

« Franque » sur les épreuves de cette planche avec la lettre, était né vers 1542, dans le bourg de Herenthals, près d'Anvers. Il fut un des nombreux et aussi l'un des plus habiles élèves du peintre anversois François Floris, dit Franck Flore, se rendit en 1580 à Paris, où il travailla pendant plusieurs années avec le titre de « premier peintre de portraits du roi » (Henri III); après quoi il voyagea en Italie et revint s'établir à Anvers, qu'il habita jusqu'à l'époque de sa mort (1620). Héritier de la réputation et du crédit dont avait joui son maître, Franck se vit comme lui entouré d'une multitude d'élèves, sans compter les imitateurs posthumes de sa manière et les huit peintres qui se succédèrent dans sa famille, depuis ses frères François et Ambroise jusqu'à ses neveux et petits-neveux.

L'épreuve du portrait gravé par Morin est du premier état, c'est-à-dire avant toute inscription sur la tablette que surmonte la bordure octogone. Elle a été acquise en 1867 pour la somme de 258 francs.

189. *Richelieu (Jean-Baptiste-Amador de Vignerod,* abbé, puis marquis de), d'après Philippe de CHAMPAIGNE.

Épreuve avant toute lettre, et avec la marge destinée à recevoir l'inscription plus large que dans les épreuves d'un état postérieur.

Petit-fils d'une sœur du cardinal de Richelieu, Françoise du Plessis, mariée en secondes noces à René de Vignerod, seigneur du Pont-Courlay et de Glenay, le personnage que ce portrait représente était le frère puîné d'Armand-Jean de Vignerod du Plessis, duc de Richelieu, héritier du nom et des

titres qu'avait portés son illustre grand-oncle et qu'il devait à son tour transmettre à son fils, le célèbre maréchal de Richelieu. Voué d'abord à l'état ecclésiastique, Jean-Baptiste Amador de Vignerod y renonça pour la carrière des armes. Après avoir été prieur de Saint-Martin-des-Champs, abbé de Saint-Ouen de Rouen et de Marmoutier, il devint, sous le nom de marquis de Richelieu, lieutenant général des armées du roi, gouverneur du Havre, capitaine des châteaux de Saint-Germain-en-Laye et de Versailles, et mourut à l'âge de trente ans, le 11 avril 1662. Il avait, dix ans auparavant, épousé, contre le gré de sa famille et presque clandestinement, une fille de cette femme de chambre d'Anne d'Autriche, madame de Beauvais, qui passe pour avoir été la première maîtresse de Louis XIV.

190. *Vitré (Antoine),* d'après Philippe de CHAMPAIGNE.

Vitré ou Vitray, — on trouve son nom écrit quelquefois ainsi par lui-même, — était le fils aîné d'un libraire établi à Paris. Après avoir à son tour fait le commerce de la librairie pendant quelques années, il acheta vers 1620 l'imprimerie de Jacques Duclou que la veuve de celui-ci gérait à cette époque, et fit paraître successivement un psautier syriaque et latin « à l'usage des chrétiens du Levant » (1625), un ouvrage en texte syriaque avec la traduction latine, dédié au garde des sceaux Michel de Marillac et intitulé *Veteris philosophi Syri de sapientia divina poema œnigmaticum* (1628), la *Grammaire turque* de Du Ryer, plusieurs ouvrages du même genre qui valurent à Vitré le titre d' « imprimeur du roi aux

langues orientales », et dont le plus connu aujourd'hui est la grande Bible polyglotte, publiée de 1628 à 1645 : *Biblia hebraïca, samaritana, chaldaïca, græca, syriaca et arabica.* (10 volumes grand in-fol.) Nous n'avons pas à apprécier ici les mérites typographiques de cette publication; nous ne la mentionnous même que parce que les souvenirs qui s'y rattachent semblent intéresser la mémoire du graveur auquel on doit le portrait de Vitré. Une des deux préfaces, en effet, que contient le premier volume de la Bible polyglotte, — celle qui concerne le texte et la version des Samaritains, — est l'œuvre d'un oratorien nommé Jean Morin, qui d'ailleurs ne prêta pas cette fois seulement à l'imprimeur le concours de ses lumières et de son expérience d'orientaliste. Or ce père Jean Morin n'était-il pas le parent, l'oncle peut-être de son homonyme ? Ne saurait-on présumer qu'il servit d'intermédiaire entre celui-ci et le personnage dont il s'agissait de reproduire le portrait? A défaut d'autres renseignements biographiques, cette similitude de nom pourrait au moins fournir un commencement d'indication et, en attendant mieux, permettre de pressentir quelque chose de la famille et du monde auxquels appartenait le graveur.

Antoine Vitré mourut à Paris, en 1674.

POILLY (François de), graveùr, né à Abbeville, en 1622 ; commença son apprentissage dans la boutique de son père, orfévre de profession et, à l'occasion, dessinateur assez habile. Venu à Paris pour y étudier l'art de la gravure, Fran-

çois de Poilly reçut les leçons de Pierre Daret et se contenta, dans ses premiers ouvrages, d'imiter son maître ou plutôt le maître de celui-ci, Bloemaert, dont Daret n'avait guère su que s'approprier, tant bien que mal, la manière. Après un premier séjour de dix années à Paris, François de Poilly se rendit à Rome, d'où il revint en 1656, avec un talent désormais beaucoup plus personnel et avec une réputation déjà faite. A partir de ce moment jusqu'à celui de sa mort (mars 1693), François de Poilly ne cessa d'exercer une influence considérable sur les progrès de l'école contemporaine. Il eut l'honneur de compter Gérard Edelinck au nombre de ses élèves, et, parmi les autres graveurs habiles directement formés par lui, on peut citer son propre frère, Nicolas de Poilly, Roullet et Benoît Audran.

L'œuvre de François de Poilly se compose de plus de 120 pièces, toutes gravées au burin, à l'exception d'une seule, — le portrait du *cardinal Baronius* — qu'il grava à l'eau-forte, pendant son séjour à Rome, pour une édition complète des œuvres du célèbre auteur des *Annales ecclésiastiques.*

191. *L'Adoration des bergers*, d'après Guido Reni.

Épreuve avec l'indication seulement au trait de la bordure octogone qui entoure la composition sur les

épreuves tirées après l'achèvement de la planche, et avant les deux figures d'anges planant au-dessus de la tête de saint Joseph.

Elle a été acquise en 1815, au prix de 260 francs.

192. *Le sommeil de Jésus,* d'après le tableau de RAPHAEL conservé au musée du Louvre.

L'épreuve de cette planche, une des meilleures qu'ait gravées François de Poilly, est avant les contretailles sur le voile que la Vierge soulève de la main droite. Elle serait donc du premier état, de celui du moins qui passe pour être tel, si depuis l'année 1861 la Bibliothèque ne possédait dans l'œuvre de Poilly une autre épreuve où les pieds de la Vierge et de saint Jean-Baptiste, ainsi qu'une petite partie du fond, sont encore inachevés. En outre, dans cette épreuve peut-être unique, les armoiries du marquis de La Vrillière, à qui appartenait alors le tableau original, apparaissent seulement à l'état d'indication sur le terrain laissé en blanc aux deux côtés de l'espace qu'elles occupent.

L'épreuve exposée du *Sommeil de Jésus* provient de la collection de Béringhen.

193. *La Sainte Vierge, l'Enfant Jésus, sainte Élisabeth et saint Jean-Baptiste,* d'après RAPHAEL.

Le petit tableau que reproduit cette gravure, et qui, très-probablement composé par Raphaël, n'est pas, très-probablement aussi, une œuvre de sa main, ce tableau acquis par Louis XIV est conservé aujourd'hui au musée du Louvre. A l'époque où François de Poilly le retraça, il faisait encore partie de la

collection du comte Loménie de Brienne, et l'estampe publiée par le graveur contribua beaucoup à en accroître la célébrité.

L'épreuve que possède la Bibliothèque est avant des travaux complémentaires sur le terrain, au premier plan, avant la dédicace au président de Mesmes et avant les armoiries de ce magistrat, qui figurent sur les épreuves avec la lettre. Elle est donc en réalité une épreuve du premier état, car on ne saurait attribuer que le caractère d'un essai, d'une simple esquisse, à une autre épreuve appartenant aussi à la Bibliothèque et dans laquelle toutes les figures, sauf une partie de celle de sainte Élisabeth, n'apparaissent encore qu'indiquées au trait.

L'épreuve exposée a été acquise en 1817 et payée 220 francs.

PESNE (Jean), peintre et graveur, né à Rouen, en 1623, mort à Paris, en 1700. Après un apprentissage de quelques années dans sa ville natale, il vint à Paris, où peut-être Poussin, qui avait quitté Rome en 1640, lui donna directement des conseils. On serait d'autant mieux fondé à le supposer que les travaux du graveur, d'après les œuvres du grand peintre français attestent, quand on les compare aux autres travaux de l'époque, une réforme radicale dans la pratique et une simplicité de procédés toute nouvelle. Pesne aurait-il osé faire prédominer aussi ouvertement l'ampleur et l'énergie du style sur les petites habiletés matérielles, s'il n'avait été encouragé à ce progrès par

Poussin lui-même? Il semble que si celui-ci eût gravé, il n'eût pas gravé autrement.

Quoi qu'il en soit, Jean Pesne occupe à juste titre une des premières places parmi les graveurs français du XVII[e] siècle. Son œuvre, composé d'environ 170 pièces, dont près de 100 d'après Poussin, est un de ceux qui résument le mieux les mâles qualités propres à notre école. En outre, après Morin et avant Gérard Audran, Pesne a su, en mélangeant les travaux du burin et de la pointe, débarrasser la gravure des entraves que lui imposait un étroit préjugé et, contrairement aux traditions qui s'étaient continuées jusqu'alors, prouver que le métier lui-même peut avoir ses franchises et le respect pour les prétendus droits de l'outil ses limites.

Plusieurs membres de la famille de Jean Pesne ont été à leur tour des artistes. Un de ses frères, Étienne Pesne, et un de ses neveux, Thomas Pesne, étaient peintres; un fils de Thomas, — et non, comme l'a cru Robert Dumesnil (*le Peintre-graveur français*, t. III, p. 115), le propre fils du graveur, — Antoine Pesne, alla se fixer en Prusse, où il devint premier peintre du roi Frédéric II, et d'où sa réputation se répandit dans toute l'Europe. Enfin, un cousin d'Antoine, Pierre-Simon Pesne, également peintre, fut, au XVIII[e] siècle, membre de l'Académie de Saint-Luc.

194. *Le Testament d'Eudamidas,* d'après Poussin.

Épreuve avant la série de contretailles s'entre-croisant avec les tailles obliques primitives sur une grande partie du bois de la lance placée horizontalement le long du mur.

Cette épreuve d'une des planches les plus justement célèbres de Pesne, provient de la collection de Béringhen.

On sait que le tableau de Poussin qui servit de modèle au graveur n'existe plus depuis la fin à peu près du siècle dernier. Après avoir jusqu'en 1792 appartenu à la famille Formont, dont un des membres, au XVIIe siècle, M. Formont, seigneur de Renne, l'avait directement acquis de Poussin, ce tableau vendu à l'impératrice Catherine II périt, avec le navire qui devait le transporter en Russie, presque au sortir d'un des ports de la Manche. L'estampe de Pesne toutefois n'est pas la seule reproduction qui ait survécu de cette composition admirable. Deux copies peintes, paraissant avoir été faites à Rome et au temps même de Poussin, se trouvaient, il y a peu d'années encore, l'une dans la collection de M. le marquis de Gouvello, à Paris, — l'autre au château de Chassenay, dans le département de l'Aube. Vers 1850, Ingres fit exécuter par un de ses élèves, d'après une troisième copie que possédait alors un marchand de tableaux, à Paris, une répétition du *Testament d'Eudamidas* pour le musée de Montauban. Enfin une quatrième copie, avec d'assez notables variantes, ayant appartenu, à l'époque de la révolution, au peintre Vincent, sous l'empire à Ansiaux,

son élève, serait aujourd'hui, dit-on, en Allemagne. C'est probablement d'après cette dernière copie que Bervic avait commencé de graver la planche qui fut, à trente ans environ d'intervalle, reprise et terminée par Toschi.

195. *Portrait de Nicolas Poussin.*

Le portrait original, conservé aujourd'hui au musée du Louvre, avait été peint par Poussin lui-même pour complaire à son protecteur et ami, M. de Chantelou, à qui il l'envoya de Rome, en 1650. L'estampe de Pesne est probablement postérieure de fort peu à cette date. En tout cas, elle remonte à l'époque des débuts de l'artiste comme graveur, puisque sur les épreuves avec la lettre on lit que celui-ci « offre à M. Paul Fréart de Chantelou ce premier essai de sa gravure « et qu' « il se dédie à lui, comme il lui dédie ses premiers ouvrages ».

Non-seulement l'épreuve à l'eau-forte pure qui appartient à la Bibliothèque est avant cette dédicace et, à plus forte raison, avant le nom de l'éditeur Leblond que portent les épreuves du dernier état, mais elle a cela de tout particulier que là où se trouveront plus tard cinq lignes indiquant le nom et l'âge du personnage représenté, l'espace réservé à cette inscription apparaît encore en blanc et divisé en quatre parties seulement.

Cette épreuve, jusqu'à présent unique, appartenait à un marchand d'estampes de Paris, M. Pieri Bénard, qui en 1816 la vendit à la Bibliothèque royale pour la somme de 120 francs. Toutefois, cette épreuve, si précieuse qu'elle soit, ne constitue pas le premier état de la planche. M. Dutuit en pos-

sède une d'un état antérieur, avec le fond entièrement teinté, sans aucune indication encore de la place que devra occuper l'inscription, et avant beaucoup de travaux dans les diverses parties de la figure, notamment dans la tête.

NANTEUIL (Robert), peintre au pastel, dessinateur et graveur, né à Reims, vers 1623, mort à Paris, le 9 décembre 1678, « en sa maison au bout du Pont-Neuf », c'est-à-dire, ainsi que l'établit M. Jal (*Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, p. 898), dans la maison qu'il possédait « à l'encoignure de la rue de Savoie et de la rue des Augustins ».

Marié fort jeune dans sa ville natale à la sœur de son maître, le graveur Nicolas Regnesson, Nanteuil vint, d'abord seul, puis une seconde fois avec sa femme, chercher fortune à Paris, où il s'établit en 1647, et qu'il ne quitta plus à dater de ce moment. Avant son départ de Reims, Nanteuil s'était essayé dans l'art de la gravure, mais avec un très-médiocre succès, ainsi que le prouvent les quatre ou cinq estampes de sa main qui appartiennent à cette époque. Une fois à Paris, il recourut d'abord pour vivre à son talent de dessinateur, et ne songea à reproduire avec le burin les portraits sortis de son crayon que lorsque le nombre de ceux-ci lui eût procuré, avec un commencement de réputation, des ressources moins précaires et quelques protecteurs influents. Un de

ses premiers portraits gravés, celui du frère aîné de Turenne, le duc de Bouillon, qu'il fit paraître en 1649, acheva de le recommander auprès des personnages de la cour. Bientôt la faveur que lui avait accordée Mazarin entraînant les bonnes grâces de la reine Anne d'Autriche et de Louis XIV lui-même, Nanteuil se vit si bien accablé de commandes que, pour tenir tous ses engagements, il fut forcé d'appeler à son aide plusieurs graveurs, son beau-frère Regnesson entre autres, Nicolas Pitau et l'Italien Tempesti. Ces auxiliaires d'ailleurs, si habiles qu'ils fussent, ne travaillaient aux planches de portrait qui devaient être publiées sous son nom que dans les parties accessoires, telles que les fonds ou les vêtements : Nanteuil se réservait toujours l'exécution des têtes. Aussi, de ces nombreuses pièces ainsi gravées en collaboration, n'en est-il pas une seule où l'on ne reconnaisse avant tout la main du maître et où ne prédominent les témoignages de son rare talent.

De 1649 à 1678, Nanteuil grava près de 220 portraits, dont plus de 30 dans les proportions mêmes de la nature. Si l'on ajoute à ce chiffre celui de tous les dessins, de tous les pastels que Nanteuil a laissés, si l'on se rappelle en outre que l'artiste, auteur de tant de travaux, trouvait le temps de mener très-habituellement la vie d'un homme de plaisir, de

faire à ses heures acte de bel-esprit, de poëte même ou tout au moins de versificateur, on comprendra difficilement qu'un talent aussi sévèrement correct, aussi châtié dans les formes, ait eu en même temps le privilége d'une pareille fécondité et que, d'autre part, le goût et l'habitude des distractions mondaines aient pu se concilier chez Nanteuil avec les coutumes laborieuses qu'imposent les difficultés de l'art ou les exigences matérielles du métier.

196. *Moïse,* d'après Philippe de Champaigne.

Nanteuil en mourant avait laissé inachevée cette planche que Gérard Edelinck termina, vingt et un ans plus tard (1699). La part de Nanteuil dans l'exécution de l'ouvrage se réduit aux indications primitives de la tête, des mains, de la baguette, et — sans compter le fond et les tables de la Loi, probablement de la main d'un des aides souvent employés par le maître, — aux travaux qui modèlent complétement les draperies, sauf dans l'espace compris entre l'épaule droite et le col de Moïse. C'est ce que prouve une précieuse épreuve d'essai, conservée à la Bibliothèque dans l'œuvre de Nanteuil.

L'épreuve exposée est du premier état, avant les noms du peintre et des deux graveurs et avant la dédicace au premier président Achille de Harlay.

197. *Anne d'Autriche,* reine de France.

Épreuve du premier état, c'est-à-dire avant le crochet, sur le bord extérieur de l'encadrement

ovale, à la suite de l'inscription latine se terminant ainsi : *excudebat 1666*. Elle a été acquise en 1814, pour la somme de 308 francs.

La date que porte ce portrait permet de supposer qu'après avoir été, aux termes mêmes de l'inscription, dessiné d'après nature *(ad vivum)*, il ne fut gravé par Nanteuil que postérieurement à la mort du modèle. La veuve de Louis XIII, en effet, vit à peine le commencement de l'année 1666, puisqu'elle mourut le 20 janvier, à l'âge de soixante-quatre ans. On sait quelle vive douleur la perte de sa mère causa au jeune Louis XIV, et quel zèle il montra, soit dans ses actes publics, soit dans ses lettres, pour tout ce qui pouvait tourner à l'honneur ou à la popularité d'une aussi chère mémoire. Peut-être en retraçant à cette époque sur le cuivre le portrait qu'il avait antérieurement dessiné, Nanteuil obéit-il à un ordre du roi ou tout au moins pensa-t-il que celui-ci lui saurait gré de la publicité donnée à une œuvre d'art qui, jusqu'à un certain point, empruntait des circonstances présentes le caractère d'une oraison funèbre.

Quoi qu'il en soit, l'estampe dont il s'agit n'est pas la seule image d'Anne d'Autriche que Nanteuil ait gravée. On doit à son burin un autre portrait de cette princesse, exécuté en 1660, dans des dimensions plus petites, d'après Mignard. Ajoutons que lorsqu'il publiait, en 1666, le second portrait de la reine mère, Nanteuil, revêtu du titre officiel de « dessinateur et graveur du roi », avait déjà gravé dans différents formats quatorze portraits du cardinal Mazarin et cinq portraits de Louis XIV, dont deux portent la mention qu'ils ont été faits « d'après

nature ». Il était donc, depuis un certain nombre d'années, en relation habituelle avec la cour.

198. *Arnauld (Simon), marquis de Pomponne.*

Épreuve du premier état, avant qu'une petite barre oblique ait été tracée après le point quadrangulaire gravé sur la bordure, à la suite du mot *mandatis* en abrégé (*mandat.*). Elle a été acquise en 1811, pour 50 francs.

Lorsque Nanteuil achevait, en 1675, de graver ce portrait, le fils d'Arnauld d'Andilly remplissait depuis quatre années déjà les fonctions de secrétaire d'État au département des Affaires étrangères : fonctions auxquelles il avait été appelé en remplacement de Hugues de Lionne et qu'il devait, au bout de quatre autres années, céder, sur l'ordre du roi, au marquis de Croissy. La digrâce dans laquelle tomba le marquis de Pomponne était l'œuvre commune de Colbert et de Louvois; elle ne survécut pas à ces deux ministres. Rappelé à la cour aussitôt après la mort de Louvois, Arnauld de Pomponne reprit sa place dans les conseils du roi comme ministre d'État. « Toujours modeste, dit Saint-Simon, doux, homme de bien », il vécut « honnêtement avec les autres ministres ou secrétaires d'État ». Et Saint-Simon ajoute : « Il mourut le 26 septembre de cette année (1699), à Fontainebleau, à quatre-vingt-un ans, dans le désir depuis longtemps de la retraite, que l'état de sa famille ne lui avait pas encore permise ...et fit une fin aussi édifiante que sa vie. »

199. *Bellièvre (Pompone de),* d'après Lebrun.

Épreuve du premier état, avant le crochet qui suit

ordinairement le mot *sculpebat* sur la tablette, à droite. Elle a été acquise à Lyon, en 1869, et payée 325 francs.

Cinq ans avant l'époque où il produisait ce rare chef-d'œuvre, Nanteuil avait gravé un portrait du même personnage d'après une peinture de Philippe de Champaigne. Pour distinguer l'une de l'autre ces deux pièces, d'ailleurs très-inégales en mérite, on a, dans la langue du commerce, désigné la plus ancienne sous le simple nom de *Bellièvre*, et l'on appelle d'ordinaire, mais assez improprement, *le Pompone* celle dont il s'agit ici.

Pompone de Bellièvre, premier président du Parlement de Paris, mort en 1657, l'année même où Nanteuil grava ce second portrait, était le dernier descendant direct d'une famille qui, depuis le commencement du XVIe siècle, avait honoré la magistrature française par l'éclat de ses lumières et par ses mâles vertus. Avant d'occuper au Parlement de Paris ce siége auquel avaient été successivement appelés son aïeul et son père, Pompone de Bellièvre s'était acquis un grand crédit à la cour par les talents qu'il avait déployés et les services qu'il avait rendus dans ses ambassades en Italie, en Angleterre et en Hollande. Revenu à Paris et installé, rue des Bourdonnais, dans ce magnifique hôtel de La Trémoille qui, depuis le règne de Louis XII, appartenait à sa famille, — et que celle-ci, vers la fin du XVIIe siècle, devait refuser de vendre pour la somme de 400,000 livres à « vingt marchands qui voulaient l'acheter, parce que, dit madame de Sévigné, c'est la maison paternelle et que les souliers du vieux chancelier en ont touché les pavés. » (*Lettre à madame de*

Grignan du 10 juillet 1675), — Pompone de Bellièvre y mena une existence conforme à l'élévation de son rang et à ses richesses; mais, tout en vivant en grand seigneur, il ne négligea aucun des sévères devoirs de sa charge et ne cessa de se préoccuper utilement de la misère ou des souffrances du peuple. Entre autres souvenirs qui recommandent sa mémoire, il n'est que juste de citer l'édit qu'il obtint du roi, en 1656, pour la fondation de l'*Hôpital général de Paris,* appelé plus tard l'*Hospice de la Salpêtrière,* et la libéralité avec laquelle il dota sur sa fortune personnelle ce grand établissement de bienfaisance.

200. *Colbert (Jean-Baptiste).*

Lorsque Nanteuil dessina et grava ce portrait (1668), trois fois déjà il avait reproduit sur le cuivre les traits du grand ministre et, dans le cours des huit années suivantes, il devait les reproduire deux fois encore. Il existe donc six portraits de Colbert gravés par Nanteuil, dont trois de grandes dimensions; mais celui-ci est plus particulièrement recherché, de même que, parmi les onze portraits de Louis XIV dus au burin du maître, celui auquel on attache généralement le plus de prix est le *Louis XIV* dit *aux pattes de lion,* à cause d'une peau de lion dont deux pattes, ornées chacune d'une fleur de lis, retombent sur les angles supérieurs de la bordure.

L'épreuve exposée du portrait de Colbert est avant les points qui, dans les quatre états suivants, précèdent, avec des variantes quant à la disposition, le nom du graveur inscrit à gauche sur la bordure.

201. *La Mothe Le Vayer (François de).*

Né à Paris, en 1588, La Mothe Le Vayer succéda, en 1625, à son père dans les fonctions de substitut du procureur général au Parlement, mais il ne tarda pas à se démettre de cette charge pour se livrer tout entier aux lettres et aux travaux d'érudition. Le renom qu'il s'acquit dans cette nouvelle carrière lui valut, outre une place à l'Académie française, où il fut reçu en 1639, l'honneur d'être désigné par Richelieu, à son lit de mort, pour diriger l'éducation du dauphin. La Mothe Le Vayer toutefois ne fut pas nommé précepteur du futur roi, Louis XIV. Il n'eut ce titre et ne remplit officiellement ces fonctions qu'auprès de Monsieur, frère unique du roi; mais jusqu'au mariage de Louis XIV (1660), il exerça sur les études de celui-ci et même sur sa conduite privée une sorte de surveillance officieuse des résultats de laquelle il rendait un compte régulier à la reine-mère.

La Mothe Le Vayer mourut en 1672, laissant un nombre considérable d'ouvrages, dont les plus connus ou, si l'on veut, les moins oubliés aujourd'hui sont peut-être les *Considérations sur l'éloquence*, publiées en 1638, et un traité intitulé : *Du peu de certitude qu'il y a dans l'histoire* (1668).

L'épreuve que possède la Bibliothèque et qui provient de la collection Dufresne, a été acquise en 1812, au prix de 120 francs. Elle est du premier état, c'est-à-dire avec un point seulement avant et un point après la date 1661, inscrite sur la face du socle, au bas de l'estampe, tandis que dans les épreuves du deuxième état, chacun de ces points est

accompagné de deux petits traits en forme de guillemets.

202. *Loret (Jean).*

Né à Carentan, en Normandie, vers 1600, mort à Paris, en 1665 ou 1666, Loret est l'auteur d'un volumineux ouvrage en vers, fort peu poétique, il est vrai, mais curieux à cause des particularités historiques qu'il renferme et des documents qu'il fournit sur l'état des mœurs françaises au XVIIe siècle : *la Muse historique ou Recueil des lettres contenant les nouvelles du temps écrites à madame la duchesse de Longueville*, depuis le 4 mai 1656 jusqu'au 28 mars 1665. Ce recueil périodique, sorte de gazette rimée, dont un numéro paraissait chaque semaine, valut à l'auteur une certaine célébrité de son vivant et la faveur de plusieurs grands personnages, du surintendant Fouquet entre autres, de qui Loret recevait une pension et qui, même après sa disgrâce, trouva moyen d'envoyer des secours au *poëte*, par l'entremise de mademoiselle de Scudéri. Fouquet d'ailleurs ne faisait qu'acquitter une dette de reconnaissance en se souvenant ainsi de Loret, celui-ci, au moment du procès, ayant publiquement pris dans sa gazette la défense de son ancien protecteur, et s'étant vu pour ce fait rayé par Colbert de la liste des pensionnaires du roi.

Le portrait de Loret, destiné à l'ornement d'un des volumes de la *Muse historique*, est une des pièces gravées par Nanteuil qu'on rencontre le plus fréquemment; mais les épreuves du premier état, comme celle-ci, sont très-rares. Elles se distinguent des épreuves du deuxième état par l'absence d'un

crochet après le point qui suit la date 1656, inscrite à droite sur la tablette du socle, — et, des épreuves du troisième état, par l'absence d'une virgule après le nom de *Loret*, dans le premier vers du quatrain gravé sur la face de ce socle.

L'épreuve qui appartient à la Bibliothèque a été acquise en 1812, au prix de 120 francs.

203. *Turenne (Henri de la Tour d'Auvergne, vicomte de).*

Nanteuil a gravé deux fois le portrait de ce grand homme : une première fois d'après une peinture de Philippe de Champaigne, une seconde fois d'après un pastel de sa propre main conservé aujourd'hui au musée du Louvre. La pièce exposée est une épreuve de cette seconde planche que Nanteuil grava en 1665, à une époque par conséquent antérieure de dix années à celle de la mort de Turenne (27 juillet 1675), et lorsque celui-ci, né en 1611, n'avait encore que cinquante-quatre ans.

L'épreuve que possède la Bibliothèque et sur laquelle rien n'apparaît encore de la bordure et des autres ornements complémentaires, cette précieuse épreuve d'essai est jusqu'à présent la seule que l'on connaisse. Après avoir fait partie de la collection Révil jusqu'en 1830, elle passa dans la collection Thorel, à la vente de laquelle (décembre 1853) elle fut acquise par la Bibliothèque, au prix de 860 fr.

BOUZONNET (Claudine), dite *Claudine* ou *Claudia Stella*, graveur au burin et à l'eau-forte, était fille d'une sœur du peintre Stella, l'ami et l'imitateur de Poussin. Appelée de

Lyon, où elle était née, en 1634, par son oncle, qui depuis quelques années avait quitté Rome pour venir, sur l'ordre du roi, travailler à Paris, elle commença sous la direction de cet habile artiste un apprentissage qu'allaient entreprendre ou poursuivre en même temps qu'elle son frère Antoine, dont le futur talent de peintre s'annonçait déjà, et ses deux sœurs, Françoise et Antoinette, plus spécialement destinées à l'art qu'elle devait pratiquer elle-même. Les leçons de Jacques Stella profitèrent si bien et si rapidement à Claudine, qu'avant l'âge de vingt ans, elle avait déjà gravé, d'après les œuvres de son oncle ou de Poussin, un certain nombre de planches comparables pour la fermeté du dessin et la robuste simplicité du faire aux plus mâles travaux de l'école contemporaine. C'est au reste ce qu'on peut dire des divers ouvrages gravés par Claudine Bouzonnet-Stella, à quelque date qu'ils appartiennent et quels qu'en aient été les modèles. On serait mal venu sans doute à y chercher l'expression de la grâce, une pratique délicate ou, pour parler comme Mariette, « cette politesse de gravure et ce bel arrangement de tailles dont les autres graveurs font tant de parade »; mais on y trouve les preuves d'une rare vigueur dans le sentiment, une ample intelligence de la forme comme de l'effet, et l'on a peine à comprendre que ces ouvrages si virils en apparence, parfois

même énergiques jusqu'à la rudesse, soient sortis de la main d'une femme.

Claudine Bouzonnet-Stella mourut à Paris, en 1697.

204. *Moïse faisant jaillir l'eau du rocher,* d'après Poussin.

La planche originale, achevée en 1687, est une de celles qui composent aujourd'hui le fonds de la chalcographie du Louvre. Claudine la grava d'après le tableau qui, donné par Poussin lui-même à Jacques Stella avait, après la mort de celui-ci, passé dans la collection de son neveu, Antoine Bouzonnet-Stella, frère de Claudine.

L'épreuve qui appartient à la Bibliothèque provient de la collection de Mariette. M. His de La Salle possède une épreuve de cette belle planche avant l'achèvement des travaux dans plusieurs parties.

MASSON (Antoine), peintre et graveur, né à Louvry, près d'Orléans, en 1636, vint dès l'âge de quatorze ans à Paris. Après avoir pendant quelque temps travaillé dans la boutique d'un armurier damasquineur, il essaya d'appliquer à des œuvres de gravure proprement dite l'expérience qu'il avait acquise en se servant du burin pour creuser dans l'acier des ornements. Peut-être convient-il d'attribuer au souvenir involontaire et aux habitudes de sa première profession cette raideur dans le maniement de l'outil, cette sécheresse avec laquelle Masson

devenu graveur procéda trop souvent. On peut en outre reprocher à sa manière quelque chose de recherché jusqu'à l'affectation, d'original jusqu'à la bizarrerie ; mais, malgré ces défauts, les œuvres de l'artiste ont en général une valeur sérieuse et quelques-unes d'entre elles sont restées justement célèbres.

Antoine Masson mourut à Paris, en 1700.

205. *Brisacier (Guillaume de)*, d'après Nicolas Mignard.

Guillaume de Brisacier, seigneur de Montriche ou Montrichy, commissaire ordinaire des guerres en 1634, devint plus tard maître des comptes et secrétaire des commandements de la reine (Anne d'Autriche).

Ce n'est pas lui toutefois, — le simple rapprochement des dates suffirait pour le prouver, — qui fut le héros de la scandaleuse aventure dont trois lettres de madame de Sévigné, écrites en 1676, et quelques pages des *Mémoires de l'abbé de Choisy* (livre VIII), nous ont transmis les détails : ce fut son fils, Mathieu de Brisacier, secrétaire après lui des commandements de la reine, mais de la reine Marie-Thérèse, et que madame de Sévigné nous représente comme « un fou qui », avant d'être chassé de la cour, « s'élevait par un train excessif et par des dépenses ridicules ». Se prévalant comme d'un titre d'honneur d'une liaison adultère qui aurait existé, avant sa naissance, entre sa mère et le futur roi de Pologne, Jean Sobieski, le jeune Brisacier, peu après l'avénement de ce prince au trône, s'était adressé à lui pour qu'il obtînt en sa faveur, du roi de France, l'érection en

duché d'une terre qu'il comptait par surcroît se faire donner. A l'appui de ses prétentions, et par un criminel abus de sa charge, il avait fabriqué une lettre revêtue de la signature de la reine. La fraude une fois découverte, Brisacier courait grand risque d'être pendu : il en fut quitte pour un emprisonnement de quelques années à la Bastille, après quoi il se sauva en Russie, « où il mourut, dit l'abbé de Choisy, dans le dessein d'aller aux Indes chercher la fortune qu'il n'avait pu faire en Europe ». Suivant d'Hozier (Bibliothèque nationale, *Cabinet des titres : Brisacier),* il serait mort en 1686, à Florence.

Le Brisacier dont Masson a gravé le portrait est donc le père de ce misérable intrigant, et non, comme on l'a dit quelquefois, cet intrigant lui-même, puisque c'était en 1676, par conséquent à une époque postérieure à la mort de Guillaume de Brisacier, que se passaient les faits résumés ci-dessus.

Guillaume de Brisacier, d'ailleurs, appartenait à la même famille que le jésuite Jean Brisacier, connu par les emportements de son zèle contre Port-Royal et auteur de plusieurs ouvrages ou plutôt de plusieurs libelles théologiques, dont un, intitulé *le Jansénisme confondu* (1651), fut vivement réfuté par Antoine Arnauld et censuré par l'archevêque de Paris, Jean-François de Gondi. Deux autres parents de Guillaume, — Jacques-Charles de Brisacier, supérieur du séminaire des Missions étrangères, et Nicolas de Brisacier, docteur en Sorbonne, — prirent part, eux aussi, mais avec beaucoup plus de modération, aux querelles religieuses de leur temps. Ils ont laissé, entre autres écrits, plusieurs Oraisons funèbres.

Le portrait de *Brisacier* que Masson grava à l'âge de vingt-huit ans (1664) fut, plus tard, offert par lui comme morceau de réception à l'Académie royale de peinture. L'épreuve que possède la Bibliothèque est du premier état, avant le nom sur la bordure du personnage représenté, mais avec les noms déjà du peintre et du graveur. Elle provient du cabinet Bégon.

206. *Harcourt (Henri de Lorraine, comte d')*, d'après Nicolas MIGNARD.

Le personnage que représente cette estampe, — la plus belle qu'ait produite le burin de Masson, — était fils de Charles de Lorraine, duc d'Elbeuf. Ses nombreux exploits, depuis le jour où, âgé seulement de dix-neuf ans, il se signalait à la bataille de Prague (1620), jusqu'à celui où il terminait par la prise de la ville de Condé la campagne de 1649 contre les Espagnols, lui valurent dans l'opinion de ses contemporains et lui assurent dans l'histoire une des premières places parmi les hommes de guerre du XVIIe siècle. Malheureusement son rôle politique n'a ni la même grandeur ni la même unité. Après avoir, au commencement de la Fronde, énergiquement défendu l'autorité du jeune roi, en Normandie, contre les intrigues de la duchesse de Longueville, en Guienne, contre les entreprises de Condé qu'il contraignit de lever le siége de Cognac, le comte d'Harcourt embrassa tout à coup le parti qu'il venait de combattre et se mit, pour le soutenir, à la tête des troupes étrangères en Alsace. Rentré un peu plus tard en grâce auprès du roi, il se retira dans son gouvernement de l'Anjou et mourut en 1666.

Le portrait gravé par Masson est communément désigné sous ce titre : *le Cadet à la perle,* surnom donné d'ailleurs au comte d'Harcourt par ses contemporains eux-mêmes, parce qu'il était le cadet de la maison de Lorraine-Elbeuf et que, à une époque où la mode des boucles d'oreilles pour les hommes était depuis longtemps passée, il en portait une, ornée d'une perle, à l'oreille gauche. L'épreuve exposée de ce portrait, sans être du premier état, — il en existe une d'un état antérieur dans la collection de M. Dutuit, — est du moins avant le chiffre 4 dans la marge du côté gauche et avant les retouches que présentent la plupart des épreuves répandues dans le commerce. Elle a été acquise en 1812, pour la somme de 300 francs.

BAUDET (Étienne), graveur, né à Blois, en 1638 suivant les uns, en 1643 suivant les autres. Après avoir été pendant quelque temps à Paris l'élève de Sébastien Bourdon, Étienne Baudet renonça à la peinture pour se livrer tout entier à l'art de la gravure, qu'il alla étudier à Rome, sous la direction de Corneille Bloemaert. De retour à Paris, il fut nommé membre de l'Académie royale et devint, quelques années plus tard, un des conseillers de cette compagnie. Étienne Baudet mourut en 1711, dans le logement que le roi, dont il était un des graveurs en titre, lui avait donné « aux galeries du Louvre ».

207. *Moïse foulant aux pieds la couronne de Pharaon*, d'après Poussin.

Épreuve avant la lettre, acquise en 1844 à la vente Debois et payée 50 francs.

C'est probablement d'après le tableau conservé au musée du Louvre et provenant de la collection de Louis XIV, que la planche de Baudet a été gravée. Il serait possible toutefois que le modèle qu'elle reproduit fût une répétition de la même composition, également peinte par Poussin et faisant partie aujourd'hui de la galerie du duc de Bedford, à Londres, — ce second tableau se trouvant à Paris, dans la collection du marquis de Seignelay, à l'époque où travaillait le graveur.

AUDRAN (Gérard ou Girard), peintre et graveur, né à Lyon, le 2 août 1640, appartenait à une famille dans laquelle l'instinct de l'art avait été déjà et devait rester, jusqu'à la fin du XVIII[e] siècle, une aptitude héréditaire et comme un privilége du sang. Son père et son oncle étaient graveurs, et ce fut d'eux qu'il reçut les premières leçons. Ses deux frères, ses quatre neveux, quatre de ses petits-neveux, se signalèrent par les travaux de leur pinceau, de leur burin ou de leur crayon : un d'entre eux, Gabriel, était à la fois peintre, sculpteur et graveur. Enfin, le dernier de ses petits-neveux, Michel Audran, longtemps chef d'atelier à la manufacture des Gobelins, devint, en 1792, le

directeur de ce grand établissement. Néanmoins, par l'éclatante supériorité de son talent, Gérard Audran semble presque supprimer les titres des divers membres de sa famille et résumer tous les souvenirs attachés à ce nom que tant d'autres ont honoré avant ou après lui. C'est que Gérard Audran en effet mérite une attention et une admiration exceptionnelles. S'il était permis d'appliquer le mot de génie à un genre de talent indépendant en réalité de l'invention même, des facultés proprement créatrices, on oserait l'employer à propos de cet excellent artiste. En tout cas, on peut dire d'Audran qu'il est le plus grand graveur d'histoire qu'ait produit l'école française, et il n'y aura que justice à ajouter qu'il n'a pas, comme tel, de rival dans les écoles étrangères.

Dessinateur aussi habile que les plus savants graveurs italiens, égal aux maîtres hollandais ou flamands par son vif sentiment des tons et de l'effet, par l'aisance et la hardiesse de sa pratique, il a sur eux tous cet avantage de réunir les qualités qu'ils n'ont possédées qu'isolément et de concilier, sans dommage pour sa verve et son goût propres, la facilité d'un Augustin Carrache avec la résolution dans l'expression de la forme d'un Cornélis Visscher, la puissance ou la souplesse dans le coloris particulière à Pontius ou à Bolswert avec l'énergique simplicité des moyens qu'emploient

Pierre de Jode, Suyderhoef ou Vorsterman.

Les procédés matériels adoptés par Gérard Audran diffèrent toutefois des procédés traditionnellement usités avant lui pour l'exécution des planches d'histoire. Sauf un très-petit nombre de pièces entièrement gravées au burin, les estampes qu'il a laissées sont le produit de travaux auxquels le burin a eu beaucoup moins de part que la pointe; en d'autres termes, Audran est avant tout un graveur à l'eau-forte qui se sert par moments du burin pour accentuer et achever de vivifier les formes, les tons préalablement indiqués, ou plutôt déjà définis. Sa manière par là n'est pas sans analogie avec celle de Morin ou avec la méthode de Pesne; mais elle n'en demeure pas moins, quant au sentiment qui l'inspire, très-originale et très-personnelle.

Après un assez long séjour en Italie, durant lequel il avait mené de front des travaux de peinture, de gravure et des études approfondies d'après l'antique, — études dont il devait plus tard publier les résultats dans le recueil intitulé *les Proportions du corps humain mesurées sur les plus belles figures de l'antiquité,* — Gérard Audran, rappelé par Colbert, vint en 1671 se fixer à Paris, et fut en 1674 admis à l'Académie royale. Il travailla pendant près de vingt ans encore, mais c'est à la période qui suit immédiatement l'époque de son retour

d'Italie qu'appartiennent ses plus beaux ouvrages, — les *Batailles d'Alexandre* entre autres, qu'il grava de 1672 à 1678.

Audran mourut à Paris, le 25 juillet 1703. C'est ce qu'établissent clairement : 1° la liste des membres de l'Académie jusqu'en 1704, dressée par un contemporain, Reynès, concierge de l'Académie, de qui Mariette dit à plusieurs reprises dans ses *Notes*, que « c'était l'exactitude même » : liste conservée aujourd'hui au département des manuscrits de la Bibliothèque et publiée, en 1856, par M. G. Duplessis dans le tome IV de la *Revue universelle des arts* (p. 314 et suiv.); 2° un acte mortuaire extrait du Registre de la paroisse de Saint-Benoît, publié par M. Herluison (*Actes d'état civil d'artistes français,* Orléans, 1873, p. 10) et par M. Piot (*État civil de quelques artistes français,* p. 4). Cependant M. Jal (*Dictionnaire historique et critique,* p. 80) produit un acte copié par lui d'après la minute contenue dans le Registre de la paroisse de Saint-Séverin, acte qu'ont d'ailleurs également transcrit MM. Piot et Herluison, aux termes duquel Gérard Audran serait mort le 7 février 1691, par conséquent à l'âge de cinquante et un ans seulement. Or il conviendra de faire remarquer qu'au nom de « Gérard Audran » est joint, dans l'acte de 1703, le titre de « conseiller du roi en son Académie de peinture », titre qui ne

peut laisser aucun doute sur l'identité du personnage mentionné, tandis que le « Girard Audran », mort en 1691, suivant l'acte cité par M. Jal, est qualifié simplement de « graveur ordinaire du roi ». Quel pouvait être cet autre Gérard Audran ? C'est ce que nous n'avons pu réussir à deviner; mais il nous paraît impossible qu'il s'agisse ici du célèbre graveur des *Batailles d'Alexandre*.

208. *La Femme adultère*, d'après Poussin.

Épreuve d'essai, non-seulement avant toute lettre et avant les armes de Colbert dans la marge du bas, mais avant une grande quantité de travaux, notamment dans les fonds. Elle a été acquise en 1862, à la vente de la collection formée par M. Archinto, de Milan, pour la somme de 1,820 francs.

Le tableau d'après lequel cette estampe a été faite est conservé aujourd'hui au musée du Louvre. A l'époque où le graveur le reproduisit, il appartenait au célèbre dessinateur de jardins, Le Nôtre, pour qui Poussin l'avait peint à Rome, en 1653. La planche d'Audran fait partie du fonds de la chalcographie du Louvre.

209. *Martyre de saint Protais*, d'après Lesueur.

Le tableau d'après lequel cette pièce a été gravée, décorait autrefois l'église de Saint-Gervais, à Paris.

L'épreuve avant la lettre et avant la bordure que possède la Bibliothèque a été acquise, en 1844, pour la somme de 200 francs, à la vente de la collection Debois. Elle avait antérieurement fait partie des

cabinets de Silvestre et de Scitivaux. La planche originale est une de celles qui composent le fonds de la chalcographie du Louvre.

210. *Le Temps rendant à l'Éternité la Vérité qu'il a soustraite aux outrages de la Colère et de l'Envie,* d'après Poussin.

Telle est l'explication du sujet que nous donnent, sur les épreuves avec la lettre, quatre vers inscrits dans la marge du bas, à la suite d'une dédicace à Charles Perrault. Le tableau original avait été peint par Poussin, en 1641, pendant son séjour à Paris, pour la décoration d'une des salles du Palais-Cardinal. Après la mort de Richelieu, il fut transporté au Louvre où, vers la fin du règne de Louis XIV, il ornait le plafond d'une pièce dite « le Grand Cabinet », dans l'appartement du roi, pièce qui devint ensuite une dépendance de l'Académie de peinture. On voit aujourd'hui ce tableau dans une des galeries du musée consacrées aux œuvres des peintres français. Quant à la planche gravée par Audran, elle est conservée à la chalcographie du Louvre.

L'épreuve que possède la Bibliothèque a été acquise en 1844, à la vente de la collection Debois, pour la somme de 660 francs. Elle est avant la petite draperie destinée à recouvrir une partie du corps de la Vérité et, de plus, avant toute lettre, tandis que les épreuves du deuxième et du troisième état sur lesquelles cette draperie ne se voit pas encore, portent soit le nom et l'adresse de Gérard Audran, sans autre inscription, soit, avec ce nom et cette adresse, la dédicace à Perrault et le quatrain dont nous avons parlé.

211. *La Peste d'Égine,* d'après Pierre Mignard.

Ovide (*Métamorphoses,* liv. VII) a décrit les ravages de la peste que Junon, pour se venger de l'enlèvement de la fille d'Asope par Jupiter, déchaîna sur les habitants de l'île d'Égine. C'est ce sujet que Pierre Mignard entreprit de traiter dans un tableau qui, après avoir été d'abord fidèlement reproduit par le graveur, devint sous sa main, à l'aide de quelques modifications partielles et d'un changement dans la légende, une image de la peste que les fautes de David « avaient attirée sur Israël ».

L'épreuve appartenant à la Bibliothèque a été imprimée avant cette transformation de la planche, c'est-à-dire avant que la figure de Junon qui traverse les airs en répandant le fléau sur son passage, soit devenue celle d'un ange exterminateur. Elle est en outre avant toute lettre. Après avoir fait partie de la collection Dufresne, elle a été acquise en 1812, pour la somme de 400 francs.

212. *Le Passage du Granique,* d'après Lebrun.

213. *Bataille d'Arbelles,* d'après Lebrun.

214. *Porus blessé amené devant Alexandre,* d'après Lebrun.

215. *Entrée d'Alexandre dans Babylone,* d'après Lebrun.

Épreuves du deuxième état, c'est-à-dire avec la lettre.

La Bibliothèque possède, dans l'œuvre de Gérard Audran, les épreuves des mêmes planches non-seulement avant toute lettre, mais avant certains tra-

vaux complémentaires dans les figures et dans les fonds. Enfin elle en a, dans le cours des dernières années, acquis d'autres où les travaux n'apparaissent encore qu'exécutés avec la pointe, sans aucune retouche au burin ou à la pointe sèche, et pour employer le terme consacré, à l'état d'*eaux-fortes pures*.

Les planches originales des *Batailles,* après avoir, jusqu'en 1812, fait partie des richesses conservées au département des estampes, ont été, comme les autres cuivres du *Cabinet du roi,* transportées au Louvre. Malgré les tirages successifs auxquels on les a soumises depuis deux siècles, elles sont encore en état de fournir des épreuves et de servir ainsi à l'instruction des artistes et à l'entretien du goût public.

On a vu plus haut que six années (1672-1678) avaient suffi à Gérard Audran pour l'exécution de ce vaste travail. La rémunération attribuée au graveur ne laisse pas aujourd'hui de paraître aussi modique que le temps consacré par lui à une pareille entreprise semble court. Suivant les chiffres relevés par M. G. Duplessis aux Archives de l'État (*Bâtiments du roi,* 1676, O, 10,405) et publiées en 1869 dans *le Bibliophile français,* Gérard Audran reçut en divers payements pour le prix de ses trois premières planches 10,795 livres, et, pour le *Porus blessé,* 4,331 livres 5 sols, — soit, en tout, 15,126 livres 5 sols.

Dans le grand recueil intitulé *le Cabinet du roi,* les *Batailles d'Alexandre* réunies à *la Famille de Darius,* gravée au burin par Edelinck, composaient originairement un volume de 15 planches repro-

duisant 5 tableaux. On y joignit, au XVIIIe siècle, une sixième estampe en trois feuilles par Bernard Picard, d'après Lebrun, représentant la *Défaite de Porus*.

SPIERRE (François), peintre et graveur, né à Nancy, en 1643; fut d'abord élève de Simon Vouet, et quitta l'atelier de celui-ci pour étudier la gravure sous la direction de François de Poilly. Les ouvrages de Spierre sont peu nombreux, et cela s'explique par la brièveté de la vie de l'artiste qui, en 1681, mourut, âgé seulement de trente-huit ans, à Marseille, où il venait de débarquer après un séjour de plusieurs années en Italie.

216. *La Sainte Vierge allaitant l'enfant Jésus*, d'après Corrége.

Épreuve provenant de la collection de Béringhen. Elle est du premier état, avant la dédicace sur la banderole au jésuite Paul Oliva, avant beaucoup de travaux, et avant la modification au moyen de laquelle la draperie voisine du corps de l'enfant Jésus en recouvre une partie.

MARIETTE (Jean), dessinateur et graveur, né à Paris, en 1660, mort dans la même ville, le 19 septembre 1742, était le fils et le petit-fils de marchands d'estampes dont il reprit le commerce, après s'être pendant un certain nombre d'années livré à la pratique de l'art

qu'il avait étudié dans l'atelier du peintre Jean-Baptiste Corneille, son beau-frère. Bien que les planches gravées par Jean Mariette ne soient pas, à beaucoup près, irréprochables, elles ne laissent point cependant d'assurer à celui qui les a faites une place honorable parmi les graveurs français du XVII[e] siècle. D'ailleurs, le nom dont elles sont signées suffirait pour les recommander à l'attention, puisque l'héritier de ce nom, le savant Pierre-Jean Mariette, l'a rendu plus justement célèbre et plus digne de respect qu'aucun autre dans le domaine de l'érudition iconographique.

217. *Moïse sauvé des eaux*, d'après Poussin.

Épreuve avant la lettre, provenant de la collection Debois et acquise en 1844, au prix de 90 francs.

Les épreuves avec la lettre de cette planche, conservée à la chalcographie du Louvre, portent une dédicace à Le Nôtre, possesseur du tableau original, tableau placé maintenant dans une des galeries du musée national. Poussin en outre reproduisit deux fois sur la toile la même composition. L'une de ces répétitions avait été donnée par lui à Jacques Stella; l'autre, après avoir fait partie du cabinet Raynon, passa dans celui du marquis de Seignelay.

DREVET (Pierre), graveur, né à Lyon, en 1664, reçut dans sa ville natale les leçons de Germain Audran, frère aîné de Gérard. Très-jeune encore, il vint s'établir à Paris, où son

habileté comme graveur de portrait lui valut une réputation presque égale à celle qu'avaient obtenue avant lui, et d'ailleurs à bien plus juste titre, Nanteuil et Edelinck. — Pierre Drevet mourut à Paris, le 9 août 1738, laissant un fils, graveur comme lui, dont les œuvres sont souvent confondues avec les siennes.

218. *Louis XIV,* d'après Hyacinthe Rigaud.

Épreuve avec la lettre.

Le département des estampes possède de la même planche une autre épreuve pareillement avec la lettre, mais avant l'achèvement de la tête de Louis XIV et avant beaucoup de travaux dans les ajustements, notamment dans l'hermine dont le manteau royal est doublé.

219. *Villars (Louis-Hector, duc de),* d'après Rigaud.

Épreuve du premier état, avant les trophées dans les angles de l'encadrement, au haut de la planche, et avant l'inscription, dans le bas, sur la face du socle. Elle a été acquise en 1812 et payée 100 francs.

On sait par quelles actions d'éclat Villars, même avant l'âge de vingt ans, attira l'attention des chefs sous le commandement desqules il était placé, y compris Louis XIV, qui le voyant un jour charger en avant du corps où il servait comme volontaire, dit à ceux qui l'entouraient : « En vérité, on ne peut tirer un coup de fusil quelque part que ce petit garçon ne sorte de terre pour s'y trouver. » Dans le cours des années suivantes, Villars justifia de plus

en plus la réputation d'intrépidité qu'il s'était faite et, à partir du commencement du XVIIIe siècle, il mérita celle d'un des plus habiles généraux de son temps. Ses campagnes contre les Impériaux de 1702 à 1707, la victoire décisive qu'il remporta en 1712 à Denain et qui sauva la France menacée d'une invasion, l'énergie avec laquelle, malgré ses quatre-vingts ans, il entreprit, près d'un quart de siècle plus tard, et il réussit à accomplir la conquête du Milanais et du duché de Mantoue, — d'autres hauts faits encore assurent au nom du maréchal de Villars une gloire impérissable. Villars, né à Moulins, en 1653, mourut à Turin, le 17 juin 1734.

LEBLOND (Jacques-Christophe), peintre et graveur, né à Francfort, en 1670, de parents français. « C'est lui, dit Zani (*Enciclopedia delle belle arti,* t. IV, p. 277), qui le premier exécuta des gravures en couleur au moyen de trois planches de cuivre, et qui même imagina d'en employer quatre. Il doit donc être regardé comme le véritable inventeur de ce genre de gravure. » Leblond mérite en effet d'être tenu pour tel, en ce sens qu'il trouva formellement le secret d'un procédé dont, avant lui, on n'avait guère eu encore que le pressentiment. Néanmoins, les tentatives faites, dès le commencement du XVIIe siècle par le Hollandais Lastman, un peu plus tard par le Flamand Seghers, ne sauraient être complétement mises en oubli, pas plus qu'il ne serait juste de mé-

connaître certains perfectionnements matériels introduits, après Leblond, dans la gravure en couleur à Paris par Gautier Dagoty, à Londres par Taylor. Toute proportion gardée entre l'importance des deux découvertes, Leblond a dans l'histoire de ce procédé de gravure le même rôle à peu près que Daguerre dans l'histoire de l'héliographie. Ils ont su l'un et l'autre réaliser un progrès assez décisif pour clore la période des tâtonnements et pour déterminer les progrès partiels à venir; mais il ne s'ensuit pas qu'ils n'aient rien dû aux essais de leurs prédécesseurs, et si le titre d'inventeurs leur reste justement acquis, c'est parce qu'ils ont trouvé la solution du problème sans avoir été pour cela les premiers à la chercher.

Leblond d'ailleurs ne tira de sa découverte d'autre profit que l'honneur de l'avoir faite. Après avoir vainement tenté de l'exploiter en Angleterre, il ne réussit pas davantage à Paris. Il y vécut pendant quelques années dans une extrême détresse, et mourut à l'hôpital, en 1741.

220. *Louis XV.*

Cette estampe, la plus importante des dix ou douze pièces en couleur gravées par Leblond, a été acquise en 1831, à la vente de la collection formée par le graveur Nicolas Ponce.

DREVET (Pierre-Imbert), graveur, né à Paris, en 1697, mort dans la même ville, le 27 avril

1739, fut élève de son père, Pierre Drevet, à qui il ne devait survivre que quelques mois. Il montra un talent si précoce, à en croire un de ses biographes, que, dès l'âge de treize ans, « il exécuta une gravure que l'on aurait prise pour l'ouvrage d'un artiste consommé ». Toujours est-il, que Drevet n'avait que vingt-six ans lorsqu'il grava son portrait de *Bossuet,* une des plus belles estampes qui aient paru au XVIIIe siècle, et que, malgré la brièveté de sa vie, — puisqu'il mourut à l'âge de quarante-deux ans, — il eut assez de facilité et des habitudes assez laborieuses pour arriver à produire plus de trente grandes planches d'histoire ou de portrait.

221. *Éliézer et Rebecca,* d'après Antoine Coypel.

Épreuve avant la lettre, provenant du cabinet Dufresne et acquise en 1812, au prix de 1,000 fr

222. *Présentation de l'enfant Jésus au temple,* d'après Louis de Boullongne, dit le Jeune.

Épreuve avant la lettre, acquise pour la somme de 800 francs, en 1844, à la vente de la collection Debois.

223. *Bernard (Samuel)*, d'après Rigaud.

Samuel Bernard, fils du peintre portant le même prénom, qui fut dès la fondation membre de l'Académie royale, devint, vers la fin du règne de Louis XIV, un financier si opulent, qu'il se trouva

en mesure de faire à beaucoup de grands personnages et au roi lui-même, des avances d'argent considérables. Louis XV à son tour eut recours à Samuel Bernard, et celui-ci, en récompense de ses bons offices, reçut des lettres de noblesse qui lui conférèrent le titre de chevalier. L'un de ses fils prit le nom de Rieux, l'autre celui de comte de Coubert, et sa fille épousa le premier président Molé. Samuel Bernard mourut en 1739, à l'âge de quatre-vingt-huit ans.

L'épreuve que possède la Bibliothèque du portrait gravé par Pierre-Imbert Drevet est du premier état, dit « avec la main blanche », ou, pour parler plus exactement, avant certains travaux d'achèvement sur les lumières de la main gauche.

224. *Bossuet (Jacques-Bénigne)*, d'après Rigaud.

Le portrait original peint pour le neveu de Bossuet, — l'abbé Bossuet, depuis évêque de Troyes, — portrait conservé aujourd'hui au musée du Louvre, ne fut achevé qu'en 1705, par conséquent un an après la mort de l'illustre évêque de Meaux. La tête seule avait été peinte du vivant de ce grand homme (1699), et Rigaud compléta son œuvre en exécutant de souvenir le reste de la figure et en l'entourant de riches accessoires. Quant à la planche de Drevet, elle fut gravée dix-huit ans plus tard (1723).

L'épreuve, probablement unique, qui appartient à la Bibliothèque et qui lui a été donnée, en 1846, par M. His de La Salle, est, comme les épreuves réputées du premier état, avec les lumières sur le dossier du fauteuil et avec les mots, dans l'inscription, *constorianus* et *Trecenses*, au lieu de *consisto-*

rianus et *Trecensis;* mais elle a cela de tout particulier, qu'elle est avant les dates de naissance et de mort du personnage représenté, c'est-à-dire avec le mot *anno* seulement à la suite de *natus.*

225. *Lecouvreur (Adrienne),* d'après Charles Coypel.

La célèbre actrice, malgré l'anachronisme du costume, représente ici *Cornélie,* dans la tragédie de Corneille *la Mort de Pompée;* ce rôle de Cornélie étant un de ceux qui, après les rôles de *Monime* et de *Phèdre,* avaient le plus contribué à sa réputation.

Née en 1690, à Fismes, en Champagne, Adrienne Lecouvreur fut attachée au Théâtre-Français pendant treize années, à partir de 1717. Elle mourut en 1730, dans la maison dite hôtel de Ranes, rue des Marais-Saint-Germain (aujourd'hui rue Visconti), maison successivement habitée par Racine, la Champmeslé et Hippolyte Clairon. Le clergé de la paroisse ayant refusé la sépulture à ses restes, ils furent transportés la nuit par des portefaix et inhumés sur les bords de la Seine, dans un terrain qui faisait partie de l'ancien Pré-aux-Clercs. Voltaire, dans des vers bien connus, a célébré le talent et déploré la mort prématurée d'Adrienne Lecouvreur.

CARS (Laurent), graveur, né à Lyon, en 1703, était le fils d'un graveur de thèses, qui voulant faire de lui un peintre, le mit en apprentissage chez Joseph Christophe, membre, assez oublié aujourd'hui, de l'Académie royale de peinture.

Entré ensuite dans l'atelier de Lemoyne, le jeune Cars essaya de reproduire par la gravure à l'eau-forte quelques-unes des œuvres de son nouveau maître. La tentative ayant réussi, le futur peintre prit le parti de renoncer à un art qui ne lui permettait encore que des espérances incertaines pour se livrer sans partage à celui qui lui avait valu déjà un commencement de succès. Le rare talent dont Laurent Cars fit preuve pendant tout le reste de sa vie justifie amplement cette résolution. Le traducteur à la fois si spirituel et si savant de Watteau, de Lemoyne et de Boucher, le graveur qui tout en interprétant des œuvres d'un caractère frivole ou d'un mérite secondaire sait si bien en ennoblir le charme ou en rehausser la valeur par l'ampleur et la certitude de sa manière, — un pareil artiste est encore un maître de la grande école, — un de ceux qui, sauf la différence des modèles et des époques, se rattachent le plus directement à la tradition fondée par Gérard Audran.

Laurent Cars mourut à Paris, en 1771, après avoir formé un grand nombre d'élèves habiles, Flipart entre autres, Beauvarlet et Augustin de Saint-Aubin.

226. *Fêtes vénitiennes,* d'après Antoine WATTEAU.

Épreuve avant toute lettre d'une planche gravée

par Laurent Cars pour M. de Jullienne, qui possédait alors le tableau original.

Cette épreuve a été acquise en 1865, à la vente de la collection Camberlyn, et payée 100 francs.

VIVARÈS (François), graveur, né en 1709, au village de Saint-Jean-de-Bruel, en Rouergue, fut, vers l'âge de quinze ans, appelé à Londres par un de ses oncles qui y était tailleur, et dans la boutique duquel il entra comme apprenti; mais son goût instinctif pour les arts et quelques leçons de dessin qu'il avait reçues d'une des pratiques de son oncle, le peintre italien Amiconi, le décidèrent bientôt à laisser là les ciseaux et l'aiguille pour le burin. Les premières estampes qu'il publia attirèrent sur lui l'attention des amateurs, et plusieurs d'entre eux le chargèrent de reproduire les tableaux de paysage qu'ils possédaient dans leurs galeries. Désormais Vivarès avait trouvé sa voie et aussi le chemin de la fortune. Il acquit à juste titre la réputation d'un très-habile graveur de paysage, et fit preuve dans ce genre spécial d'un talent qui ne devait guère être dépassé que par celui de Woollett; il vit jusqu'à la fin se succéder des commandes dont le produit lui permettait facilement de pourvoir aux besoins d'une famille exceptionnellement nombreuse, puisqu'il n'eut pas moins de trente-trois enfants, nés de ses trois mariages.

227. *Paysage*, d'après Gaspre Dughet, dit le Guaspre.

Cette pièce fait partie d'une suite de 21 paysages, gravée par Vivarès, d'après Claude le Lorrain, le Guaspre, Patel, Zuccarelli, Smith et Gainsborough, et publiée par lui, de 1752 à 1760.

DREVET (Claude), graveur, né à Lyon, en 1711. Neveu de Pierre Drevet et cousin de Pierre-Imbert, il les eut l'un et l'autre pour maîtres et ne fit guère après leur mort que continuer, — très-habilement d'ailleurs, — la méthode dont ils lui avaient légué la tradition. Claude Drevet mourut le 23 décembre 1781, dans le logement qu'avaient occupé au Louvre son oncle et son cousin, et où il était lui-même établi depuis quarante-deux ans.

228. *Zinzendorf (Philippe-Louis, comte de)*, d'après Rigaud.

Le portrait que reproduit cette planche avait été peint à l'époque où le comte de Zinzendorf résidait en France avec le titre d'ambassadeur extraordinaire de l'empereur d'Autriche, dignité dont il avait été revêtu après la paix de Ryswik (1697). Rappelé dans son pays, il exerça, dans toutes les affaires de l'État, une grande influence comme ministre de Joseph Ier et, plus tard, de Charles VI. Il se retira de la cour à l'avénement de Marie-Thérèse, bien que cette princesse eût cherché à l'y retenir en le confirmant

dans tous ses emplois. Le comte de Zinzendorf mourut en 1742.

L'épreuve de la gravure de Drevet que possède la Bibliothèque est avant toute lettre, avant la bordure et avec l'indication au trait seulement des armoiries sculptées sur l'appui à droite, dans le bas de la planche. Cette rare épreuve a été acquise en 1812 et payée 100 francs.

BALECHOU (Jean-Joseph), graveur, né à Arles, en 1715, fut d'abord élève à Avignon d'un graveur de cachets nommé Michel et, plus tard, à Paris, de Bernard Lépicié. Après avoir pendant près de vingt ans travaillé à Paris, il se retira à Avignon où il mourut, en 1765.

229. *Auguste III, roi de Pologne*, d'après Rigaud.

Balechou avait été chargé de graver cette planche à la condition expresse de n'en conserver aucune épreuve après l'achèvement de son travail, et de livrer au roi toutes celles qui seraient tirées. Au mépris de cette convention, le graveur s'appropria quelques épreuves, dont une avant la lettre, qu'il vendit secrètement pour son compte. Le fait s'étant ébruité, Balechou, en punition de sa mauvaise foi, fut, en 1750, exclu de l'Académie de peinture, à laquelle il appartenait depuis l'année précédente à titre d'*agréé*.

L'épreuve avant la lettre que possède le département des estampes est celle que Balechou avait ainsi détournée pour la vendre à un amateur nommé

Daudet. Celui-ci, après l'avoir gardée jusqu'en 1794, s'en défit au profit d'un marchand qui, à son tour, la céda en 1807 à la Bibliothèque pour la somme de 1,200 francs.

Électeur de Saxe, puis roi de Pologne à partir de 1736, Auguste III, quelque médiocre qu'il fût d'ailleurs, avait un goût très-vif pour les beaux-arts. On en a la preuve dans les soins qu'il prit, à l'exemple de son père, pour enrichir la Galerie de Dresde et dans la publication, dirigée par lui, du grand ouvrage qui parut en 1753, sous ce titre : *Recueil d'estampes d'après les plus célèbres tableaux de la Galerie royale de Dresde*. Le portrait gravé par Balechou était destiné à servir de frontispice à ce recueil : chaque exemplaire en effet en contient une épreuve au commencement du premier volume. Seulement, l'exemplaire appartenant à la Bibliothèque offre cette particularité, qu'on y trouve à la suite du deuxième volume, un certain nombre de planches gravées en vue de la publication d'un troisième volume qui n'a point paru.

230. *La Tempête,* d'après Joseph Vernet.

Balechou grava cette planche, ainsi que deux autres, d'après le même peintre, dans les premières années qui suivirent son retour à Avignon, par conséquent à une époque postérieure à celle où il avait gravé le portrait d'*Auguste III* et très-antérieurement en revanche à l'époque où il publiait cette autre estampe, plus célèbre encore et si peu digne pourtant de la réputation qu'on lui a faite, — *Sainte Geneviève,* d'après Carle Vanloo.

L'épreuve exposée a été acquise en 1815, au prix

de 240 francs. Elle est avec la dédicace au duc de Chaulnes, mais avant la correction, à la cinquième ligne, du mot *compagine* écrit, par suite d'une distraction du graveur en lettres, au lieu du mot *compagnie.* La Bibliothèque possède en outre dans l'œuvre de Balechou une épreuve de cette pièce avant toute lettre, avant de nombreux travaux, et avec cette particularité singulière que le verso de la feuille sur laquelle elle a été imprimée a servi au tirage d'une épreuve de la planche complétement terminée.

MOREAU (JEAN-MICHEL), dessinateur et graveur, né à Paris, en 1741, mort dans la même ville, en 1814. On le désigne ordinairement sous le nom de Moreau *le jeune,* pour le distinguer de son frère, Louis Moreau, dessinateur et peintre, à qui d'ailleurs il survécut. Élève de Lelorrain, qu'il avait suivi en Russie lorsque cet artiste y avait été remplir les fonctions de directeur de l'Académie, Jean-Michel Moreau, après un séjour de deux ans à Saint-Pétersbourg, revint à Paris se mettre sous la direction du graveur Le Bas. Le spirituel talent dont il ne tarda pas à faire preuve comme dessinateur et comme graveur de vignettes pour la librairie, lui valut une réputation qu'accrut encore, dans le cours des années suivantes, la publication de nombreuses pièces sur des sujets de mœurs ou d'histoire, gravées d'après les modèles qu'avait tracés son crayon.

Vers la fin du règne de Louis XVI, Moreau cessa de graver pour donner tout son temps à la composition et à l'exécution de dessins que reproduisait, à mesure qu'ils étaient achevés, le burin ou la pointe d'une foule d'artistes. Le nombre des planches qu'il a gravées lui-même ne s'élève guère au-dessus de 200, mais les estampes de tous genres représentant des scènes de son invention peuvent être évaluées à plus de douze cents, et, pour apprécier la rare fécondité de Moreau, il faudrait encore ajouter à ce chiffre celui que donnerait le relevé de tous les dessins de sa main qui, sans avoir été gravés, sont conservés aujourd'hui dans les collections publiques ou particulières.

Moreau avait marié sa fille à Carle Vernet : il fut donc le grand-père maternel d'Horace.

231. *La Dormeuse.*

Tel est le titre que porte cette planche dans le recueil pour lequel elle a été faite : *Choix de chansons mises en musique par M. de La Borde, valet de chambre ordinaire du Roi, gouverneur du Louvre*, Paris, 1773. Elle est la quatrième de celles que contient le premier volume.

L'épreuve que possède la Bibliothèque est avant la lettre, c'est-à-dire seulement avec le nom du graveur et avant les deux vers

Ses yeux sont fermés au jour
Comme son cœur à l'amour,

qu'on lit sur les épreuves du deuxième état. Elle

provient, ainsi que les pièces inscrites sous les numéros 234 et 235, de l'œuvre de Moreau que l'artiste avait formé pour l'empereur de Russie, et que la fille de Moreau, madame Carle Vernet, céda en 1818 à la Bibliothèque.

DUCLOS (ANTOINE-JEAN), graveur, né à Paris, en 1742, fut élève d'Augustin de Saint-Aubin. Il reproduisit très-habilement sur le cuivre plusieurs dessins de cet artiste et laissa en outre un grand nombre de jolies vignettes d'après Fragonard, Moreau et Gravelot.

232. *Le Bal paré,* d'après Augustin de SAINT-AUBIN.

Épreuve avant la lettre, c'est-à-dire avec les armoiries seulement, et avant la dédicace à *M. de Villemorieu fils.*

233. *Le Concert,* d'après Augustin de SAINT-AUBIN.

Épreuve avec le titre et la dédicace, mais avant l'adresse du graveur-éditeur Chéreau, qu'on lit, sur les épreuves de l'état postérieur, au milieu de la marge du bas et au-dessous des armoiries.

GODEFROY (FRANÇOIS), graveur, né aux environs de Rouen, vers 1743. Il s'était formé à l'école de Le Bas, et il eut lui-même pour élève son fils Adrien-Pierre-François Godefroy, qui devait, jusqu'aux dernières années de la Restau-

ration, occuper une place honorable parmi les survivants de l'école du XVIIIe siècle.

234. *La Dauphine Marie-Antoinette secourant une pauvre paysanne,* d'après MOREAU.

Épreuve seulement avec les armoiries de France et d'Autriche, tandis que les épreuves de l'état suivant portent, outre ces armoiries, une inscription ainsi conçue : *Exemple de charité donné par Madame la Dauphine le 16 octobre 1773.*

LAUNAY (ROBERT DE), graveur, né à Paris, en 1754, mort dans la même ville, en 1814. Il fut élève de son frère, Nicolas de Launay, et grava finement comme lui un nombre considérable de planches de genre ou de vignettes d'après Cochin, Moreau et plusieurs autres peintres ou dessinateurs du XVIIIe siècle.

235. *Les Adieux,* d'après MOREAU.

Cette estampe figure sous ce titre dans la suite de 36 pièces, dont 24 d'après Moreau, publiée à partir de 1776 et à laquelle un éditeur a, en 1789, donné le nom, passablement étrange, de *Monument du costume physique et moral au* XVIIIe *siècle.*

Épreuve avant la lettre, provenant de l'œuvre formé par Moreau lui-même et acquis en 1818.

BERVIC (JEAN-GUILLAUME BALVAY, dit) — et non Charles-Clément Bervic, ainsi qu'il signa par erreur jusqu'à l'époque de son mariage, —

graveur, né à Paris, en 1756, fut élève de Jean-George Wille. Tout en se ressentant toujours un peu des vices de son éducation première, il travailla cependant à réagir contre cette prédilection pour le métier, contre cette ostentation d'habileté dans la *manœuvre* qu'accusent les planches gravées par son maître, et, plus d'une fois, dans son beau portrait de *Louis XVI* en particulier, il réussit à débarrasser presque complétement son talent des mesquines habitudes contractées à l'école de Wille. Bervic d'ailleurs jouit jusqu'à la fin d'une brillante réputation en France et à l'étranger, et, la dignité de son caractère aidant, il exerça une grande influence sur ses confrères comme sur ses propres élèves. Bervic mourut à Paris, le 23 mars 1822. Il avait été en 1784 élu membre de l'Académie royale; depuis l'année 1803 il appartenait à l'Institut.

236. *Laocoon et ses fils,* d'après l'antique.

L'épreuve de cette planche, une de celles qui ont le plus contribué à la célébrité de Bervic, est avant le nom du graveur que l'on voit, sur les épreuves du deuxième état, tracé à la pointe sèche. Acquise en 1844 par le docteur Jecker, au prix de 700 francs (vente Debois), elle a été, en 1851, léguée par lui à la Bibliothèque.

Le *Laocoon* de Bervic fait partie du grand ouvrage *le Musée français,* publié de 1803 à 1811 par Robillard-Péronville et Pierre-Laurent, ouvrage auquel vint

faire suite, de 1816 à 1822, une seconde série publiée par Henri Laurent, sous ce titre : *Le Musée royal.*

237. *L'Enlèvement de Déjanire,* d'après Guido Reni.

Le tableau d'après lequel cette estampe a été faite est conservé au musée du Louvre, ainsi que trois autres tableaux exécutés par le même peintre sur des sujets de la *Vie d'Hercule* et destinés originairement à la décoration du palais ducal, à Mantoue.

L'épreuve, avant la lettre, exposée, provient de la collection Jecker. Elle a été, en 1851, léguée à la Bibliothèque, ainsi que la pièce inscrite sous le numéro suivant.

238. *L'Éducation d'Achille,* d'après Jean-Baptiste Regnault.

Épreuve avant la lettre. Le tableau qu'a reproduit Regnault et qui fait partie aujourd'hui des collections du musée du Louvre, avait été présenté par Regnault, en 1783, comme morceau de réception, à l'Académie royale, et exposé par lui au Salon de la même année. Regnault, du reste, avait commencé de le peindre dès 1778, et c'était Carle Vernet qui, âgé de vingt ans à cette époque, avait servi de modèle au peintre pour la figure d'Achille.

239. *Louis XVI,* d'après Callet.

Épreuve avant toute lettre et avant l'achèvement de la bordure gravée qui encadre l'estampe. Le cuivre sur lequel avait été exécuté ce portrait, très-supérieur en mérite au tableau qu'il reproduit, et qui est conservé aujourd'hui au musée de Versailles,

fut coupé en deux par Bervic lui-même à l'époque de la Révolution. On réussit plus tard à rejoindre ces deux parties et, grâce à quelques travaux adroitement exécutés par le graveur Chollet pour faire disparaître toute trace de suture, la planche se retrouva en état de fournir des épreuves.

L'épreuve exposée avait été acquise en 1817, à la vente de la collection Logette et payée 600 francs.

TARDIEU (Pierre-Alexandre), graveur, né à Paris, le 2 mars 1756, eut pour maîtres Jean-George Wille et son oncle Jacques-Nicolas Tardieu. Il était au reste d'une race qui, depuis le xvii[e] siècle, avait fourni à notre école plusieurs graveurs habiles. Alexandre Tardieu continua dignement les traditions de sa famille. Plusieurs de ses ouvrages, le portrait par exemple du *Comte d'Arundel*, d'après Van Dyck, pourraient sans désavantage être rapprochés non-seulement des meilleures productions de la gravure moderne, mais même des travaux appartenant aux plus belles époques de l'art français.

Membre de l'Académie des Beaux-Arts depuis l'année 1822, Tardieu mourut à Paris, le 3 août 1844.

240. *La Communion de saint Jérôme*, d'après Domenico Zampieri, dit le *Dominiquin*.

Épreuve avant la lettre, offerte en 1822 à la Bibliothèque par le graveur lui-même.

On sait que le célèbre tableau qu'a reproduit Tardieu et pour lequel Poussin professait une admiration si vive, fait partie de la Galerie du Vatican.

ROGER (Barthélemy-Joseph-Fulcran), graveur, né à Lodève, le 20 mai 1770, fut élève de Copia, et, comme son maître, il consacra surtout son talent à la reproduction des peintures ou des dessins de Prud'hon. Son œuvre se compose de 282 pièces, dont quelques-unes sont aujourd'hui justement recherchées. Barthélemy Roger, qui avait cessé de travailler à partir de 1830, mourut à Saulx-les-Chartreux, près de Longjumeau, en 1840.

241. *La Sainte Vierge et l'Enfant Jésus,* d'après Louis Carrache.

Épreuve avant la lettre, acquise en 1840, du graveur lui-même, avec l'ensemble des pièces composant son œuvre.

MASSARD (Jean-Baptiste-Raphael-Urbain), graveur, né à Paris, le 10 septembre 1775, fit son apprentissage d'artiste dans l'atelier de son père, Jean Massard. La plupart des planches gravées par lui reproduisent les tableaux de David et de ses principaux élèves. C'est ce qui explique surtout le succès général qu'elles obtinrent à l'époque où elles parurent. L'habileté personnelle de Massard ne saurait toutefois être méconnue sans injustice. Si un artiste de cet

ordre n'a nullement le droit d'être compté parmi les maîtres, il n'en mérite pas moins d'occuper une place honorable dans l'histoire de la gravure française, ne fût-ce qu'à titre de représentant d'une époque. Massard, qui depuis un certain nombre d'années avait cessé de travailler, mourut à Viry-Châtillon, le 27 septembre 1849.

242. *Louis XVIII,* d'après Gérard.

Épreuve avant toute lettre, acquise en 1820, au prix de 350 francs, d'une planche gravée l'année précédente aux frais du roi pour être donnée en son nom aux officiers de sa maison et aux grands fonctionnaires. Aussi, les épreuves de cette planche ne se rencontrèrent-elles d'abord que par exception dans le commerce.

DESNOYERS (Auguste-Gaspard-Louis BOUCHER-), peintre et graveur, né à Paris, le 19 décembre 1779, étudia la peinture dans l'atelier de Lethière et la gravure dans celui d'Alexandre Tardieu. Après avoir produit un certain nombre de gravures au pointillé, qui ne permettaient guère de pressentir le talent dont il allait bientôt faire preuve comme graveur au burin, il publia coup sur coup, dans les premières années de l'Empire, plusieurs planches importantes qui lui valurent une grande réputation. Les travaux de Desnoyers postérieurs à cette époque ne firent que con-

firmer sa renommée et attirèrent sur sa personne les faveurs tout exceptionnelles du pouvoir. Nommé premier graveur du roi, en 1825, créé baron, trois ans plus tard, par Charles X, Desnoyers, à qui une ordonnance royale avait ouvert les portes de l'Institut dès 1816, occupa parmi les graveurs une situation privilégiée, analogue à celle qui avait été faite au baron Gérard parmi les peintres, au baron Bosio parmi les sculpteurs.

Boucher-Desnoyers mourut à Paris, le 15 février 1857.

243. *La Sainte Vierge* (dite *la Belle Jardinière*), *l'Enfant Jésus et Saint Jean-Baptiste,* d'après Raphael.

C'est dans la traduction des œuvres de Raphaël que Desnoyers a montré surtout l'élévation de ses instincts de dessinateur et la savante habileté de son burin. Des 12 planches gravées par lui d'après le « divin maître », celle-ci toutefois peut être considérée comme la plus belle : il serait même permis d'ajouter qu'elle est le chef-d'œuvre du graveur, si une autre planche, non d'après Raphaël, mais d'après Léonard de Vinci, — *la Vierge aux rochers*, — ne se recommandait par une science dans l'exécution au moins égale et par l'expression d'un sentiment aussi profond dans l'interprétation morale du modèle.

Le cuivre sur lequel *la Belle Jardinière* a été gravée, en 1804, est, comme la plupart des planches de Desnoyers, conservé à la chalcographie du Louvre. L'épreuve avant la lettre que possède la

Bibliothèque faisait partie des pièces d'élite léguées en 1851 à cet établissement par le docteur Jecker.

244. *Ptolémée II, dit Philadelphe, et Arsinoë, sa femme.*

L'admirable camée antique d'après lequel Ingres fit le dessin qui devait servir de modèle au graveur, était, au XVIe siècle, un de ceux qui composaient la collection des ducs de Mantoue, et, dans le siècle suivant, il devint la propriété de la reine Christine, de Suède. A l'époque où le burin de Desnoyers le reproduisit pour le grand ouvrage de Visconti, — l'*Iconographie grecque,* — il appartenait à l'impératrice Joséphine. Donné par celle-ci à l'empereur Alexandre, après une visite que ce souverain lui avait rendue, en 1814, à la Malmaison, il fait partie aujourd'hui de la collection impériale de Russie.

L'épreuve exposée est avant ces mots : *Rois d'Égypte,* dans le haut de la planche et avant les noms des deux personnages représentés. Elle a été offerte à la Bibliothèque par Desnoyers lui-même.

245. *Napoléon Ier,* d'après Gérard.

Épreuve avant les noms du peintre et du graveur, acquise en 1855, pour la somme de 190 francs. Elle est antérieure aux épreuves dites du premier tirage, au bas desquelles figurent ces noms, en d'autres termes, aux 600 épreuves revêtues d'une estampille représentant un aigle, qui avaient été tirées pour être offertes en cadeau aux princes étrangers, aux ambassadeurs ou aux grands dignitaires de l'empire. Après ce premier tirage, la planche fut donnée par l'empereur à Desnoyers, qui réalisa un bénéfice considé-

rable en vendant pour son compte les nouvelles épreuves qu'elle produisit.

RICHOMME (Joseph-Théodore), dessinateur et graveur, né en 1785, à Paris, élève de Regnault et de Coiny père, remporta le premier grand prix de gravure en 1806. Pendant les années qu'il passa à Rome comme pensionnaire de l'Académie, il fit, d'après les maîtres italiens du XVI[e] siècle, un certain nombre de dessins dont il devait, après son retour en France, reproduire sur le cuivre les plus importants. Membre de l'Institut depuis 1826, Richomme mourut à Paris, le 22 septembre 1849.

246. *La Vierge et l'Enfant Jésus*, d'après Raphael.

Épreuve d'essai léguée en 1851 à la Bibliothèque par le docteur Jecker.

La peinture originale, dite la *Vierge au Livre* ou, plus généralement, la *Vierge de la maison Connestabile,* a les mêmes dimensions que la planche. Elle avait été exécutée par Raphaël à Pérouse, en 1502 ou 1503, pour la famille Connestabile della Staffa, dans le palais de laquelle on l'admirait il y a peu d'années encore. Acquise en 1869 par l'empereur Alexandre II, elle orne aujourd'hui le palais impérial à Saint-Pétersbourg. Richomme d'ailleurs ne grava pas sa planche d'après l'œuvre même de Raphaël : il travailla, — et c'est ce qui explique certaines modifications dans les formes du style, — d'après une

copie appartenant au musée du Louvre et peinte par Giovanni-Battista Salvi dit Sassoferrato.

247. *Le Triomphe de Galatée,* d'après la fresque de Raphael dans le palais dit la Farnésine, à Rome.

Cette planche, qui contribua plus qu'aucune autre à la réputation de Richomme, fut gravée par lui en 1822 et exposée au Salon de la même année. Les bonnes épreuves n'ont pas cessé d'être très-recherchées et elles atteignent aujourd'hui dans les ventes des prix élevés. Celle que possède la Bibliothèque, et qui est avec la lettre grise, faisait partie des estampes léguées par le docteur Jecker en 1851.

VERNET (Émile-Jean-Horace), peintre et dessinateur lithographe, naquit à Paris, aux galeries du Louvre, où Carle Vernet son père et Joseph Vernet son grand-père occupaient un logement, le 30 juin 1789. Il n'eut pas, à vrai dire, de maître, bien qu'il ait dès l'enfance travaillé sous les yeux de son père et, un peu plus tard, dans l'atelier de Vincent. Ses aptitudes naturelles développées par une expérience toute personnelle et singulièrement précoce des procédés techniques suffirent pour qu'avant l'âge de vingt ans il eût déjà réussi à prendre rang parmi les peintres et que, à peine âgé de vingt-deux ans, il obtint, au Salon de 1812, un brillant succès, un véritable succès de vogue. La célébrité du nom d'Horace Vernet et la

popularité de son talent s'étendirent d'année en année à partir de cette époque. Des divers artistes français ou étrangers appartenant au XIXe siècle, il n'en est pas un qui ait joui d'une renommée aussi universelle, qui se soit trouvé aussitôt et maintenu aussi longtemps en crédit auprès des hommes de toutes les classes et de tous les pays, pas un enfin qui ait, autant que lui, attiré sur sa personne les faveurs des souverains ou des grands, quels qu'ils fussent, et sur ses œuvres les regards de la foule. — Horace Vernet mourut à Paris, dans l'appartement qu'il occupait au palais de l'Institut, le 17 janvier 1863. Il était membre de l'Académie des beaux-arts depuis 1826; il avait, de 1829 à 1835, remplacé Guérin et immédiatement précédé Ingres dans les fonctions de directeur de l'Académie de France à Rome.

248. *Les Délassements du conscrit.*

249. *La Tendresse après boire.*

Horace Vernet, comme son père Carle, fut un des artistes qui mirent le plus d'empressement à propager en France la découverte de Senefelder, et il faut ajouter que le premier de tous, — avant Géricault, avant Charlet, avant Bonington, — il sut élever à la hauteur d'un moyen digne de l'art un procédé matériel qui d'ailleurs par sa simplicité et sa rapidité mêmes convenait particulièrement à la vivacité de son intelligence comme à la promptitude de sa main. Les deux dessins sur pierre mentionnés ci-dessus et

exécutés l'un et l'autre en 1818, sont à la fois un spécimen authentique des premiers progrès de la lithographie dans notre pays et un résumé significatif des qualités qui distinguent en général le talent, facile et spirituel avant tout, d'Horace Vernet.

Ces deux pièces étaient au nombre des 232 lithographies que M. Bruzard, économe du collége Louis-le-Grand au temps de la Restauration, avait réunies pour en composer l'œuvre d'Horace Vernet et que la Bibliothèque acquit, en 1843, pour la somme de 1,200 francs.

GÉRICAULT (Jean-Louis-André-Théodore), peintre, sculpteur, graveur à l'eau-forte et dessinateur lithographe, né à Rouen, le 26 septembre 1791, commença, lorsque sa famille se fut établie à Paris, à dessiner dans l'atelier de Carle Vernet, qu'il quitta en 1810 pour entreprendre des études plus sérieuses dans l'atelier de Guérin. Les premières preuves publiques qu'il donna de son puissant talent remontent à l'année 1812. Géricault exposa au Salon de cette année l'*Officier de chasseurs à cheval* que possède le musée du Louvre. Sept ans plus tard, au Salon de 1819, paraissait *le Radeau de la Méduse :* l'auteur de cette mâle et émouvante peinture avait désormais conquis la célébrité et marqué sa place à la tête de la nouvelle école. Malheureusement la mort, une mort bien prématurée, vint tromper les espérances de tous et anéantir les vastes projets que

le jeune maître lui-même avait conçus. Le court espace de temps qui s'écoula pour Géricault entre ses éclatants débuts et sa fin ne fut rempli que par des travaux relativement peu importants, mais qui tous, depuis les tableaux de chevalet jusqu'aux simples esquisses peintes, depuis les lithographies traitées avec le plus de soin jusqu'aux plus rapides croquis, attestent le sentiment, la science et la main d'un maître.

Après une cruelle maladie déterminée par une chute de cheval, Géricault mourut à Paris, le 18 mars 1824, dans une maison de la rue des Martyrs, qui portait alors le numéro 23.

250. *Deux chevaux se battant dans une écurie.*

Épreuve à une seule teinte d'une pierre qui fut brisée dès le commencement du tirage, c'est-à-dire après avoir fourni seulement deux épreuves pareilles à celle-ci (conservées aujourd'hui dans la collection de feu M. le baron de Triqueti et dans la collection de M. Moignon) — et deux épreuves à deux teintes, dont l'une, après avoir appartenu jusqu'en 1861 à M. Parguez, qui l'avait acquise au prix de 1,500 fr., est aujourd'hui dans la collection de M. His de la Salle, et dont l'autre appartient à M. Langlais.

L'épreuve exposée faisait partie de l'œuvre de Géricault formé par M. Bruzard (101 pièces) et cédé par lui en 1840 à la Bibliothèque pour la somme de 730 francs.

251. *Canonniers à cheval de la Garde impériale changeant de position.*

Épreuve provenant, comme la pièce inscrite sous le numéro précédent, de l'œuvre formé par M. Bruzard. Outre l'épreuve appartenant à la Bibliothèque, il n'existe, à notre connaissance, que 5 épreuves des *Canonniers*. Elles se trouvent dans les collections de MM. His de la Salle, Mène, Moignon, feu de Triqueti, et dans celle de M. le baron Edmond de Rothschild.

M. Charles Clément, dans le livre si plein de faits qu'il a publié sur Géricault, nous apprend que cette vigoureuse lithographie, faite par l'artiste à l'époque où il travaillait à son *Radeau de la Méduse,* — par conséquent de 1818 à 1819, — fut composée et exécutée en une seule soirée. « Vers six heures du soir, dit-il, d'après le récit d'un témoin oculaire, elle n'était pas commencée : à onze heures elle était terminée. »

252. *Le Vieux mendiant.*

Géricault lithographia cette pièce pendant son séjour en Angleterre, à la fin de 1820 et au commencement de l'année 1821. *Le Mendiant* fait partie d'une série de 12 lithographies avec un titre, publiée à Londres par Rodwell et Martin, et à laquelle Géricault ajouta un peu plus tard une suite de 7 autres pièces, dessinées non sur pierre, mais sur carton lithographique *(on stone paper).*

Les épreuves ordinaires du *Mendiant* portent, dans la marge du bas, une inscription commençant par ces mots : *Pity of a poor old man ;* l'épreuve, peut-être unique, que possède la Bibliothèque et qui

provient de la collection Bruzard, est non-seulement avant cette inscription et avant toute lettre, mais avec trois précieux croquis de la main du maître sur la marge à droite.

CHARLET (Nicolas-Toussaint), peintre, dessinateur lithographe et graveur à l'eau-forte, né à Paris, le 20 décembre 1792, était le fils unique d'un dragon de la République, qui mourut peu après à l'armée. Lorsqu'il eut tant bien que mal terminé au lycée Napoléon les études classiques qu'il avait commencées à l'École centrale républicaine, Charlet obtint dans les bureaux d'une mairie de Paris une petite place qu'il remplit pendant quatre ans, « enregistrant et toisant, dit un de ses biographes (le colonel de La Combe, *Charlet, sa vie et ses lettres,* p. 7), ces jeunes conscrits de l'Empire que ses crayons devaient illustrer un jour ». La Restauration lui ayant fait perdre son modeste emploi, Charlet, pour vivre et pour faire vivre sa mère, essaya d'utiliser le peu d'expérience du dessin qu'il avait acquise dans ses moments perdus, en donnant des leçons à quelques enfants, sauf à étudier pour son propre compte dès qu'il le pourrait et à se mettre ainsi mieux en mesure d'instruire les autres. Il entra en 1817 dans l'atelier de Gros, et bientôt, tout en continuant son double rôle de professeur dans une petite école de garçons

et d'étudiant au palais de l'Institut, il faisait paraître ses premières lithographies. Le succès en fut grand. Gros lui-même, frappé du talent spécial qu'elles révélaient, exhorta vivement son élève à suivre sans se détourner la voie où il venait de s'engager si heureusement. Charlet cessa donc, en 1820, de travailler dans l'atelier de Gros pour n'obéir désormais qu'à ses propres inspirations. On sait de quelle fine habileté et de quelle fécondité il fit preuve à partir de ce moment jusqu'au jour de sa mort (30 octobre 1845). Près de 1,100 lithographies publiées par lui soit isolément, soit en suites, d'innombrables dessins à l'aquarelle ou à la plume, des eaux-fortes, quelques tableaux même, dont le plus important, — l'*Épisode de la campagne de Russie*, — est conservé au musée de Lyon, en un mot, tout ce qui est sorti de sa main a eu jusqu'à la fin et gardera sans doute le privilége d'intéresser le public, comme une image aussi ingénieuse que fidèle des inclinations, des idées, des mœurs particulières au temps où l'artiste a vécu.

253. *Un Carabinier.* (Infanterie légère.)

254. *Un Voltigeur.* (Infanterie légère.)

Ces deux belles lithographies, se servant de pendant l'une à l'autre, furent faites par Charlet en 1822. Les souvenirs qu'elles réveillaient ayant paru dangereux aux autorités administratives de l'époque,

l'ordre était déjà donné de détruire les pierres lorsque, grâce à l'active intervention de Denon, cet ordre fut rapporté et l'imprimeur autorisé à procéder au tirage.

L'une des deux épreuves mentionnées ci-dessus provient de l'œuvre de Charlet qu'avait formé M. Bruzard, œuvre composé de 819 pièces et qui fut, en 1840, cédé à la Bibliothèque pour la somme de 1,600 francs; l'autre faisait partie d'un lot de 264 pièces lithographiées par Charlet que la Bibliothèque acquit en 1869.

255. *C'est lui!*

Pièce publiée en 1851 dans le journal *la Caricature.*

256. *Les deux Coqs.*

Cette lithographie est une des 17 pièces qui composent l'*Album* publié par Charlet au commencement de l'année 1830.

257. *Le Satané Farceur.*

Épreuve du dépôt légal. Comme la lithographie mentionnée sous le numéro précédent, celle-ci fait partie de l'*Album* de 1830.

258. *La forme avant la couleur!*

Première pensée de la pièce sur le même sujet lithographiée par Charlet avec de notables différences, et publiée en 1823, ainsi que 15 autres et un frontispice, sous ce titre collectif : *Croquis lithographiques par Charlet.*

Il n'existe, à notre connaissance, de la lithogra-

phie primitive que deux épreuves appartenant l'une et l'autre à la Bibliothèque. Celle de ces deux épreuves qui est exposée a été donnée, en 1863, à la Bibliothèque par M. His de la Salle.

HENRIQUEL (Louis-Pierre), dit, du nom de sa grand'mère, *Henriquel-Dupont*, dessinateur, graveur et lithographe, né à Paris, le 13 juin 1797, se destina d'abord à la peinture et fut pendant quelque temps élève de Guérin. Des considérations de famille l'ayant déterminé à se livrer exclusivement à l'étude de la gravure, il quitta l'atelier de Guérin pour entrer dans celui de Bervic, où il resta jusque vers 1820, époque à laquelle il commença à se faire connaître par la publication de quelques vignettes pour des ouvrages de librairie. Un peu plus tard (1822), une belle planche d'après Van Dyck, — le portrait d'*une Dame et sa fille*, — valut à son nom une notoriété que confirma et qu'accrut encore l'*Abdication de Gustave Wasa*, gravée d'après le tableau d'Hersent et exposée au Salon de 1831. Les nombreux et beaux travaux accomplis depuis lors par M. Henriquel sont trop généralement connus et trop unanimement appréciés pour qu'il ne paraisse pas superflu d'en rappeler les mérites ou même d'en indiquer la succession. M. Henriquel qui, à son rare talent de graveur joint, comme Nanteuil, celui d'un très-habile dessi-

nateur de portraits au crayon ou au pastel, est aujourd'hui non-seulement le chef incontesté de notre école de gravure, mais, de l'aveu de tous aussi, le plus éminent des graveurs contemporains, à quelque pays qu'ils appartiennent.

Membre de l'Institut depuis 1849, professeur à l'école des Beaux-Arts après avoir eu longtemps des élèves chez lui, M. Henriquel a formé d'excellents disciples, au premier rang desquels nous citerons M. Alphonse François, maintenant son confrère à l'Académie, et M. Émile Rousseaux, récemment enlevé par la mort à notre école, — sans compter les nombreux artistes qui, n'ayant pas à l'origine reçu ses leçons, ont profité et profitent encore chaque jour de ses bienveillants conseils et des secours de son expérience.

259. *L'Hémicycle de la Salle des prix, à l'école des Beaux-Arts*, d'après Paul Delaroche.

Épreuve avant la lettre offerte à la Bibliothèque par le graveur lui-même, en 1853.

260. *Lord Strafford conduit au supplice,* d'après Paul Delaroche.

Épreuve avant la lettre, provenant du don fait en 1851 à la Bibliothèque par le docteur Jecker.

Le tableau original, exposé au Salon de 1837, est conservé à Londres dans la galerie du duc de Sutherland.

261. *Une Dame et sa fille,* d'après Van Dick.

Cette planche, la première en date de celles qui ont rendu célèbres le nom et le talent de M. Henriquel, avait été gravée pour le recueil d'après les principaux tableaux du Louvre publié, au temps de la restauration, par Henri Laurent, et destiné à compléter le grand ouvrage intitulé *le Musée français,* qu'avaient fait paraître sous l'empire Robillard-Péronville et Laurent père.

L'épreuve avant la lettre que possède la Bibliothèque lui a été donnée par M. Henriquel.

262. *Pastoret (Emmanuel-Claude-Joseph-Pierre, marquis de),* d'après Paul Delaroche.

Le marquis de Pastoret, chancelier de France pendant les derniers mois du règne de Charles X, avait été successivement, depuis 1781 jusqu'à la fin du xviii[e] siècle, conseiller à la Cour des aides, député à l'Assemblée législative et membre du Conseil des Cinq-Cents. Compris dans la proscription du 18 fructidor 1797, il se réfugia en Suisse et ne rentra en France qu'en 1800. Nommé peu après professeur de droit public au Collége de France, sénateur sous l'empire, membre de la Chambre des pairs au retour des Bourbons, vice-chancelier en 1828 et enfin chancelier de France l'année suivante, M. de Pastoret, qui depuis 1785 appartenait à l'Académie des inscriptions, sut, dans tout le cours de sa vie, concilier ses travaux d'érudit avec les devoirs que lui imposaient ses fonctions publiques. Plusieurs ouvrages qu'il a laissés, l'*Histoire de la législation* entre autres, suffiraient pour faire vivre son nom en dehors des souvenirs

politiques que ce nom rappelle et des événements auxquels il a été mêlé.

Le portrait gravé par M. Henriquel avec une si délicate habileté n'a jamais été mis dans le commerce. Exécuté pour la famille de M. de Pastoret à l'époque où le graveur venait de terminer sa planche de *Gustave Wasa,* il n'a paru depuis lors que par occasion dans les ventes. L'épreuve avant la lettre qui appartient à la Bibliothèque lui a été donnée par M. Henriquel.

263. *Bertin (Louis-François)*, d'après Ingres.

M. Bertin, que l'on appelait « Bertin l'aîné », pour le distinguer de son frère, M. Bertin de Vaux, exerça une grande influence sur le mouvement littéraire et sur la politique de son temps par le *Journal des Débats,* dont il avait été l'un des fondateurs et qu'il dirigea depuis le commencement de l'empire jusqu'au delà des premières années de la monarchie de juillet.

Comme le portrait de *M. de Pastoret*, le portrait de *M. Bertin* a été gravé par M. Henriquel à la demande des membres de la famille à laquelle appartenait le personnage représenté, et n'a point été mis dans le commerce. De là l'extrême rareté des épreuves. Celle que possède la Bibliothèque, et qui est avant toute lettre, lui a été donnée par le graveur.

DECAMPS (Alexandre-Gabriel), peintre, dessinateur lithographe et graveur à l'eau-forte, né à Paris, le 3 mars 1803, fut pendant quelque temps au nombre des élèves d'Abel de Pujol, mais il se forma surtout par les études qu'il

poursuivit en dehors de l'atelier de son maître et par ses observations personnelles, soit à Paris même en face de la population des faubourgs, soit dans la campagne aux portes de la ville. Un voyage qu'il fit en Orient vers la fin de la restauration acheva de décider sa double vocation et de fortifier son double talent de peintre de genre et de paysagiste. Revenu en France, Decamps ne tarda pas à y obtenir une réputation qui devait ensuite croître d'année en année, et depuis 1831 à peu près jusqu'au dernier moment de sa vie il occupa une des places les plus en vue dans l'école française contemporaine. Les nombreux tableaux de Decamps, ses dessins, ses lithographies et ses eaux-fortes justifient pleinement ce succès et prouvent, aussi bien que la singulière habileté de l'artiste, la profonde originalité de sa manière et la fécondité de son imagination.

Decamps, qui avait depuis 1853 quitté Paris pour s'établir à Fontainebleau, mourut sept ans plus tard (le 22 août 1860), d'une chute de cheval pendant une chasse à courre dans la forêt.

264. *Enfants effrayés par une chienne de garde.*

Cette pièce fait partie d'une suite de 8 lithographies, sans compter le frontispice, publiée à la fin de 1829 sous ce titre : *Sujets de chasse par Decamps.*

L'épreuve exposée a été, comme la pièce inscrite

sous le numéro 265, acquise en 1863 avec un certain nombre d'autres lithographies de Decamps.

265. *Intérieur d'un chenil.*

Pièce appartenant à la même série que la pièce précédente.

RAFFET (Denis-Auguste-Marie), peintre, dessinateur lithographe et graveur à l'eau-forte, naquit à Paris, le 1er mars 1804. Après avoir été successivement apprenti chez un tourneur en bois du faubourg Saint-Antoine, apprenti peintre-doreur et décorateur sur porcelaine, enfin élève de Charlet, il travailla pendant quelque temps dans l'atelier de Gros. L'influence que Charlet exerça sur lui est manifeste non-seulement dans les premiers ouvrages qu'il publia, mais dans ceux-là même qu'il fit paraître, d'année en année, jusqu'en 1837. Ce n'est qu'à dater de l'année suivante, au retour de son voyage en Russie, que Raffet s'affranchit de ses habitudes d'imitation pour prendre complétement possession de lui-même. Tout ce qu'il produisit dans la période comprise entre cette époque et celle de sa mort porte l'empreinte d'un talent aussi directement, aussi sincèrement inspiré par la nature que scrupuleusement châtié dans les formes.

Raffet mourut à Gênes, le 16 février 1860, laissant un œuvre lithographique de près de 800 pièces, quelques eaux-fortes et quelques

peintures, et un nombre infini de dessins au crayon, à la plume ou à l'aquarelle, destinés pour la plupart à l'*illustration* des livres et reproduits, de 1834 à 1859, par la gravure en taille-douce ou par la gravure en bois.

266. *Circassiens, Lesghines et Cosaques de la ligne formant l'escorte de l'empereur de Russie,* au camp de Vosnessensk, septembre 1837.

Épreuve unique dans cet état (avant toute inscription et avec le petit croquis griffonné dans la marge du bas, à gauche), d'une des 100 lithographies dont se compose l'ouvrage intitulé : *Voyage dans la Russie méridionale et la Crimée... exécuté en 1837, sous la direction de M. Anatole Démidoff.*

Cette épreuve était comprise dans un lot, acquis en 1869 pour la somme de 750 francs, de 21 pièces lithographiées par Raffet.

267. *Dévouement du clergé catholique dans Rome* (30 avril 1849).

Au-dessous de cette légende que portent les épreuves ordinaires, se trouvent les mots suivants : « Mgr Luquet, évêque d'Esebon, MM. de Mérode, Villiers de l'Isle-Adam, etc., sauvent la vie, au péril de leurs jours, à plusieurs soldats français blessés et faits prisonniers ».

La composition mentionnée ci-dessus est la septième des 32 scènes lithographiées par Raffet pour l'ouvrage intitulé *Expédition de Rome,* ouvrage qui devait contenir 100 pièces, et dont la publication,

commencée en 1851, fut interrompue par la mort de l'artiste.

L'épreuve avant toute lettre que possède la Bibliothèque a été acquise en 1869.

268. *Catalans sur la Rambla de Barcelone.*

Épreuve avant toute lettre d'une des trois lithographies exécutées par Raffet, en 1854 et en 1857, pour l'ouvrage qu'il avait l'intention de composer sur l'Espagne, et dans lequel il aurait recueilli les souvenirs d'un voyage fait en 1847 avec M. de Démidoff, comme il avait, dix ans auparavant, publié les souvenirs de son voyage dans la Russie méridionale.

L'épreuve qui appartient à la Bibliothèque lui a été donnée en 1869 par madame veuve Raffet avec plusieurs autres pièces de la même main rares ou inédites.

FIN.

TABLE DES MATIÈRES

TABLE ALPHABÉTIQUE

DES NOMS DES MAITRES

DONT LES ŒUVRES SONT EXPOSÉES DANS LES SALLES DU DÉPARTEMENT DES ESTAMPES

Le chiffre indique le numéro d'ordre de l'estampe et non celui de la page.

Paris. Typographie de E Plon et Cie, 8, rue Garancière.

E. PLON ET Cie, IMPRIMEURS-ÉDITEURS
8 ET 10, RUE GARANCIÈRE

LE DÉPARTEMENT
DES ESTAMPES
A LA
BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

NOTICE HISTORIQUE

SUIVIE

D'UN CATALOGUE DES ESTAMPES

EXPOSÉES DANS LES SALLES DE CE DÉPARTEMENT

PAR

LE Vte HENRI DELABORDE

CONSERVATEUR
SECRÉTAIRE PERPÉTUEL DE L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

PROSPECTUS

Le Département des estampes à la Bibliothèque Nationale n'avait pas eu jusqu'à présent d'historien. Si le savant ouvrage de M. Léopold Delisle, *le Cabinet des Manuscrits*, si la *Notice historique* de M. Dumersan, et les travaux plus ré-

cents de M. Chabouillet, de M. Lavoix, de M. Dauban, sur le cabinet des médailles, fournissent tous les documents relatifs à la formation et aux accroissements successifs de deux des quatre départements dont se compose l'ensemble de la Bibliothèque; si enfin l'on peut suivre l'histoire du Département des imprimés dans l'*Essai* publié par Leprince en 1782 et réimprimé en 1856 par M. Louis Pâris, avec les additions qu'exigeaient les événements survenus depuis la fin du dix-huitième siècle, aucun livre, aucun opuscule même ne permettait au public de s'instruire des faits qui concernent le Département des estampes. Et cependant ce riche dépôt, — le plus riche comme le plus ancien de ceux qui existent en Europe, — méritait certes que l'on travaillât à faire connaître tout ce qui a contribué à en fonder ou à en augmenter les collections, tout ce qui se rattache aux origines et aux progrès de sa renommée ou aux perfectionnements de son organisation intérieure.

Le conservateur actuel du Département, M. le vicomte Henri Delaborde, a entrepris et mené à fin cette tâche, dont les simples curieux, comme les érudits, avaient souvent réclamé l'accomplissement. En retraçant dans leur succession chronologique les diverses phases qu'a traversées l'ancien *Cabinet des estampes du roi* établi par Colbert en 1667 et, à partir du siècle suivant, continuellement enrichi par des acquisitions ou des dona-

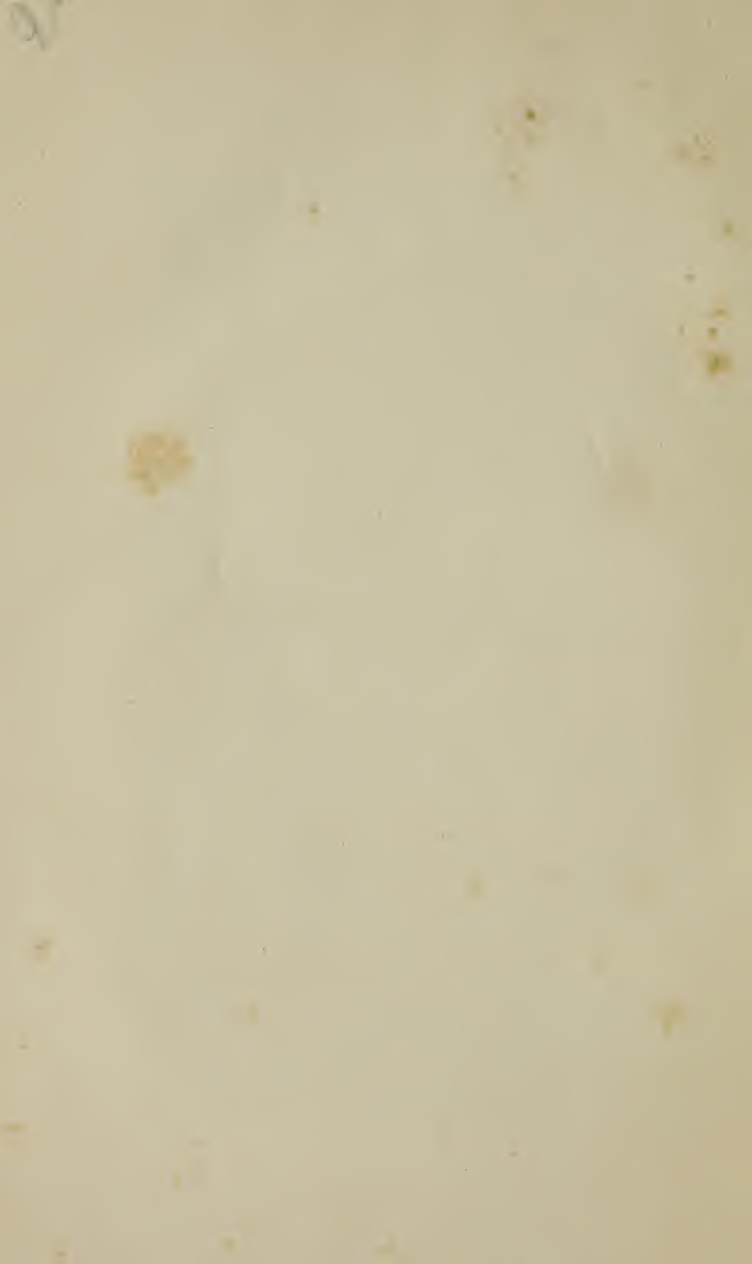
tions importantes, — depuis l'entrée à la Bibliothèque des recueils formés par Gaignières et par Béringhen, jusqu'au legs fait, il y a quelques années, par M. Hennin, de la plus précieuse collection de pièces sur l'*Histoire de France* qui ait jamais été réunie, — l'auteur du livre publié aujourd'hui a divulgué des souvenirs propres à intéresser notre patriotisme aussi bien que notre curiosité.

Un catalogue raisonné des chefs-d'œuvre de la gravure exposés dans les salles du Département des estampes, et des notices sur les maîtres qui les ont produits, complètent ce résumé historique. On a donc ainsi, à côté de renseignements détaillés sur un des épisodes de notre histoire nationale, un aperçu des progrès accomplis dans les différentes écoles depuis le jour où un orfévre florentin du quinzième siècle inventait, à vrai dire, la gravure, en élevant un humble procédé industriel à la hauteur d'un moyen d'expression pour le beau, jusqu'à celui où la découverte de la lithographie suscitait, en France surtout, de nouveaux talents et déterminait dans la marche de l'art une évolution nouvelle.

L'ouvrage forme un beau volume petit in-8° anglais.

Prix : 5 francs.

PARIS. TYP. E. PLON ET Cie, RUE GARANCIÈRE, 8.



En vente à la même Librairie .

INGRES, SA VIE, SES TRAVAUX, SA DOCTRINE, d'après les notes manuscrites et les lettres du maître, par le vicomte Henri DELABORDE, membre de l'Institut, conservateur au département des estampes à la Bibliothèque nationale. Ouvrage orné d'un portrait gravé par Morse. Un beau volume in-8° cavalier. Prix. . . . 8 fr.

LETTRES ET PENSÉES D'HIPPOLYTE FLANDRIN, accompagnées de Notes, précédées d'une Notice biographique et d'un Catalogue des œuvres du maître, par le vicomte Henri DELABORDE, membre de l'Institut, conservateur au Département des estampes à la Bibliothèque nationale. Ouvrage orné du portrait de Flandrin, gravé par Deveaux, d'après un portrait du maître, et enrichi de plusieurs *fac-simile* de lettres. Un beau vol. in-8°. 8 fr.

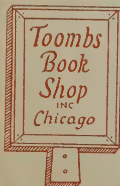
THORVALDSEN, sa Vie et son Œuvre, par Eugène PLON, membre de l'Académie royale des beaux-arts de Copenhague. Ouvrage enrichi de trente-sept compositions du maître, dessinées par F. Gaillard, ancien pensionnaire de l'Académie de France à Rome. *Deuxième édition.* Un joli volume in-18 elzevirien. Prix. . . . . 4 fr.

LE SCULPTEUR DANOIS V. BISSEN, par Eugène PLON, membre de l'Académie royale des beaux-arts de Copenhague. Un joli volume in-18, orné de quatre dessins de F. Gaillard, gravés sur bois par Carbonneau. *Deuxième édition.* Prix. . . . . 3 fr.

GOYA, par Charles YRIARTE. Sa Biographie, les Fresques, les Toiles, les Tapisseries, les Eaux-Fortes et le Catalogue de l'œuvre, avec 50 planches inédites, d'après les copies de Tabar, Bocourt et Ch. Yriarte. Un magnifique volume in-4°, papier bristol. Prix. . . . . 30 fr.

LES LOGES DE RAPHAEL. Collection complète des 52 tableaux peints à fresque qui ornent les voûtes du Vatican et représentent des sujets de la Bible, dessinés par Joseph-Charles de Meulemeester, ancien pensionnaire de France à Rome, etc., et gravés sous la direction de M. L. Calamatta. Prix de la collection, en noir. 300 fr.
Sur chine. . . . . 420 fr.

PARIS. TYP. E. PLON ET Cie, RUE GARANCIÈRE, 8.


Toombs
Book
Shop
INC
Chicago

